Why ask for the moon
when we have the stars?

AS

THE GETTY CENTER LIBRARY

B-A.-1201

REVUE

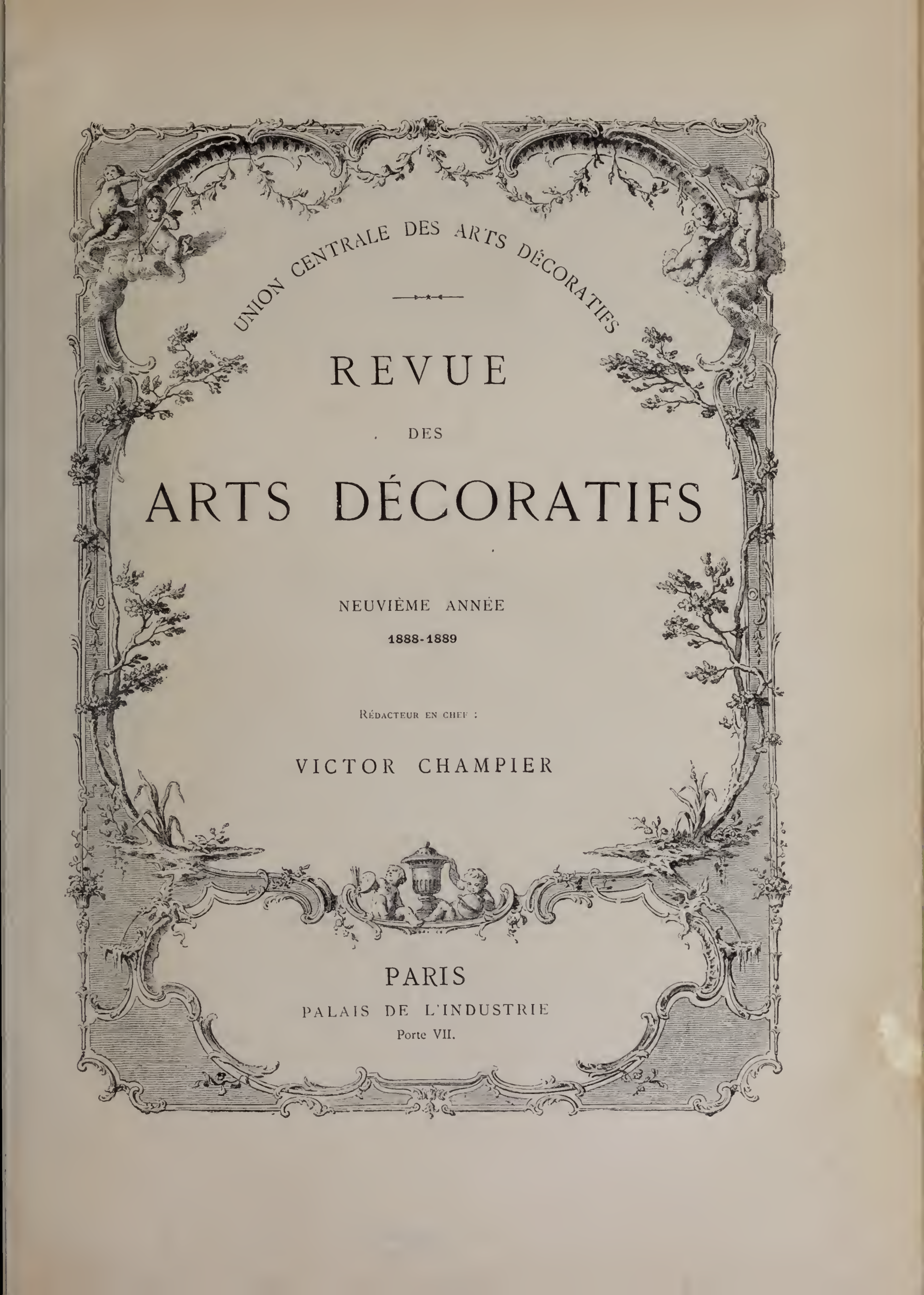
DES

ARTS DÉCORATIFS

TOME IX

VILLE DE GENÈVE
BIBLIOTHÈQUE
Musée des Beaux Arts

COULOMMIERS. — IMP. P. BRODARD ET GALLOIS.



UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

REVUE DES ARTS DÉCORATIFS

NEUVIÈME ANNÉE

1888-1889

RÉDACTEUR EN CHEF :

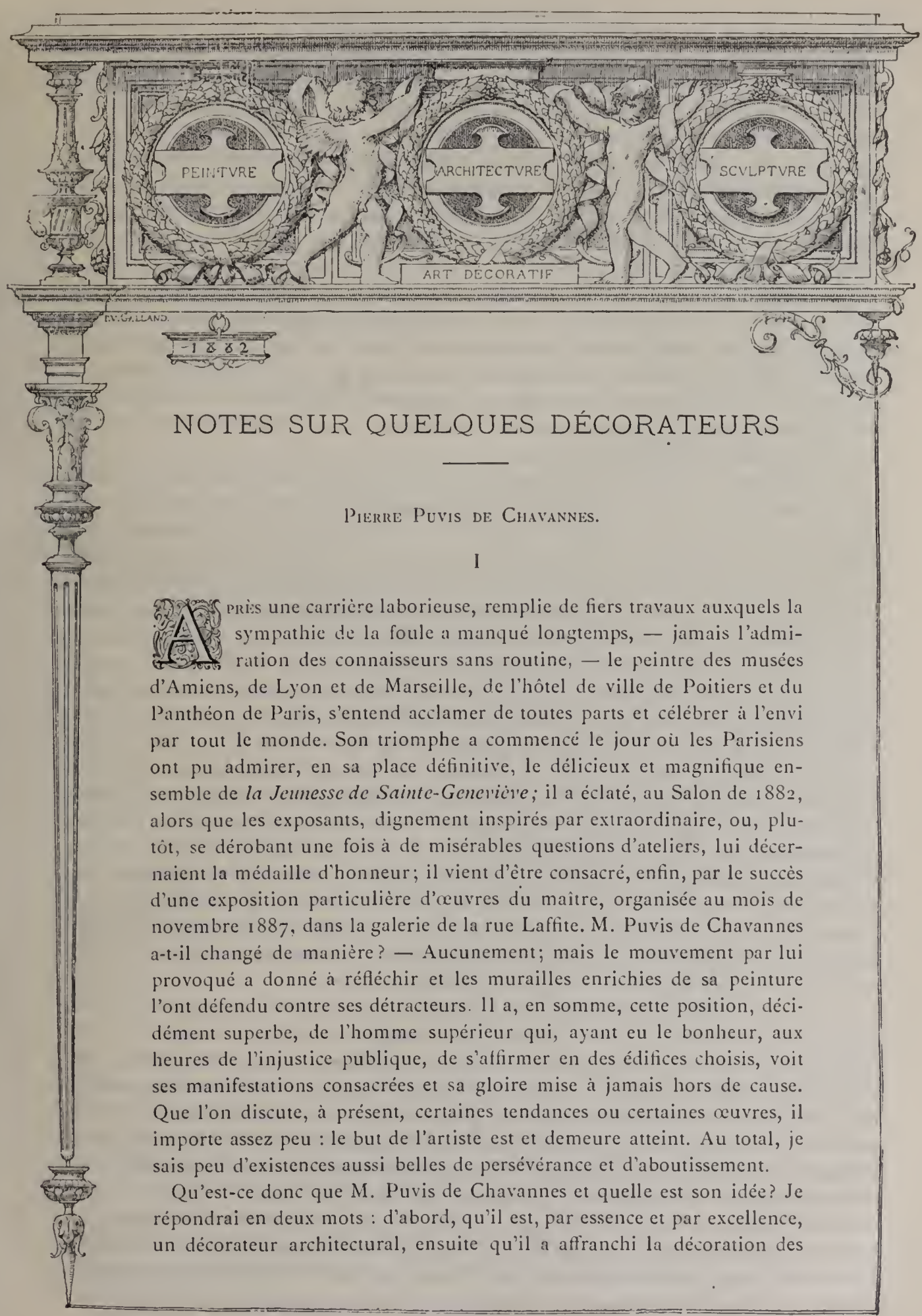
VICTOR CHAMPIER

PARIS

PALAIS DE L'INDUSTRIE

Porte VII.

THE GETTY CENTER
LIBRARY



NOTES SUR QUELQUES DÉCORATEURS

Pierre Puvis de Chavannes.

I

Après une carrière laborieuse, remplie de fiers travaux auxquels la sympathie de la foule a manqué longtemps, — jamais l'admiration des connaisseurs sans routine, — le peintre des musées d'Amiens, de Lyon et de Marseille, de l'hôtel de ville de Poitiers et du Panthéon de Paris, s'entend acclamer de toutes parts et célébrer à l'envi par tout le monde. Son triomphe a commencé le jour où les Parisiens ont pu admirer, en sa place définitive, le délicieux et magnifique ensemble de *la Jeunesse de Sainte-Geneviève;* il a éclaté, au Salon de 1882, alors que les exposants, dignement inspirés par extraordinaire, ou, plutôt, se dérobant une fois à de misérables questions d'ateliers, lui décernaient la médaille d'honneur; il vient d'être consacré, enfin, par le succès d'une exposition particulière d'œuvres du maître, organisée au mois de novembre 1887, dans la galerie de la rue Laffite. M. Puvis de Chavannes a-t-il changé de manière? — Aucunement; mais le mouvement par lui provoqué a donné à réfléchir et les murailles enrichies de sa peinture l'ont défendu contre ses détracteurs. Il a, en somme, cette position, décidément superbe, de l'homme supérieur qui, ayant eu le bonheur, aux heures de l'injustice publique, de s'affirmer en des édifices choisis, voit ses manifestations consacrées et sa gloire mise à jamais hors de cause. Que l'on discute, à présent, certaines tendances ou certaines œuvres, il importe assez peu : le but de l'artiste est et demeure atteint. Au total, je sais peu d'existences aussi belles de persévérance et d'aboutissement.

Qu'est-ce donc que M. Puvis de Chavannes et quelle est son idée? Je répondrai en deux mots : d'abord, qu'il est, par essence et par excellence, un décorateur architectural, ensuite qu'il a affranchi la décoration des

traditions creuses du XVIe siècle. Le propre de ses compositions, c'est le caractère monumental de leur ensemble et le naturalisme métaphysique de leurs parties. M. Puvis de Chavannes n'est pas un peintre qui pense, il est un penseur qui peint. Il part d'une abstraction morale condensée sous un titre : *la Guerre*, *la Paix*, *l'Abondance*, *le Travail*, *Picardia mater*, *Ludus pro patria*, *Marseille porte de l'Orient*, *l'Inspiration chrétienne*, et il cherche les figures et les milieux les plus favorables à l'incarnation de son sujet. Son plan est dressé dans son cerveau bien avant toute tentative de réalisation : aussi ne tire-t-il de la nature que des harmonies et des renseignements. Son observation est réflexe et se subordonne à ses intentions.

Les formes ont pour lui la valeur de signes expressifs; il ne les particularise qu'au degré utile pour obtenir l'expression juste. De là des simplifications extrêmes, plus sensibles encore en ses petites toiles, *l'Enfant prodigue* ou *le Pauvre Pêcheur*, qu'en ses amples conceptions. Il prétend donner le sentiment de la réalité, non son aspect littéral. Il voit tout en lui, d'un œil rentré; il crée, pour ainsi dire, des spectacles intérieurs, et ses tableaux ont cette harmonie égale et douce, poudroyante et visionnaire que prendraient les choses dans un miroir estompé d'une légère vapeur.

Par tempérament, M. Puvis de Chavannes est métaphysicien et symboliste : il procède intellectuellement, au moyen d'opérations d'esprit successives, les unes d'invention, les autres d'appropriation, à telles enseignes que sa naïveté, loin de résider dans la conception et le développement, se concentre seulement dans l'exécution. Il ajoute la nature à la pensée comme un appui, de même que la plupart ajoutent la pensée à la nature comme une déduction. S'il ne savait pas peindre, il écrirait; s'il ne savait pas écrire, il combinerait des hiéroglyphes; mais ses synthèses trouveraient à s'extérioriser en dépit de tout. Or, c'est ici que se rencontre, à mon avis, la véritable originalité du maître, et c'est en ceci qu'il a rendu à l'art décoratif ce service immense indiqué plus haut : au lieu de recourir au trésor suranné de la Renaissance, il a emprunté à l'humanité éternelle et au paysage les ressources d'interprétation que, jusque-là, la convention seule était admise à fournir.

Il s'est souvenu, en décorateur, de l'homme de Millet et de l'atmosphère de Corot et il a peuplé de larges horizons d'êtres humains d'une vie essentielle, occupés à quelque action simple et significative. S'il dédaigne de peindre la réalité moderne, c'est qu'il est tenu par sa constitution cérébrale et son éducation; mais il a, qu'on le veuille ou non et qu'il en ait ou non conscience, frayé la voie aux réalistes, lesquels ne sont pas nécessairement des énergumènes. Esthétiquement, il a ramené la décoration grave à la double notion de l'espace et de la vérité humaine; pratiquement, il l'a soumise à un tel équilibre de silhouettes et de rapports de tons que tout en est expressif. Ce sont des résultats du premier ordre, assurant à celui qui les a conquis l'hommage de l'avenir.

On peut définir ainsi le talent de M. de Chavannes : un talent austère même dans la grâce, mélancolique même dans la force, virgilien par le sentiment de l'infinie quiétude au sein de la nature, monacal par un esprit de renoncement presque inouï et qui se marque aux abréviations parfois excessives de sa manière. Sa peinture, transcendante et familière, vouée à des abstractions comme réalisées en rêve, transporte les corps dans le domaine de l'incorporel. Par le caractère intégrant de sa personnalité, le peintre de sainte Geneviève est un maître exceptionnel, très suggestif, très libre, très émancipateur, qu'il faut saluer avec une gratitude profonde et un profond respect, mais qu'on ne doit imiter à aucun prix. Quand on a vu et admiré ses chefs-d'œuvre, on n'a qu'à se jeter passionnément dans l'étude de la nature. Quiconque essaye de marcher dans sa voie se voit aussitôt emprisonné dans sa formule. M. Puvis de Chavannes fait fumer l'encens sur les hauteurs; on ne perçoit plus, autour de lui, la beauté des choses qu'à travers le doux nuage monté de son encensoir.

L'exposition ouverte à la galerie de M. Durand-Ruel a offert, incontestablement, un rare intérêt. Toutefois, elle avait le tort de n'être qu'une exhibition d'œuvres, et nous eussions de beaucoup préféré qu'elle nous montrât, par une suite de morceaux méthodiquement rapprochés, tout le chemin parcouru par l'artiste. Il eût été curieux de suivre M. Puvis de Chavannes de sa sortie de l'atelier de Henri Scheffer à son apogée d'aujourd'hui. On eût vu sa palette, bitumeuse et presque romantique à l'origine, s'éclaircir par degrés sous l'influence de Corot, son dessin s'alléger, son imagination se simplifier dans la forme et se compliquer dans la tendance. Mais, puisque la poétique décorative du Maître nous est connue, rien ne nous empêche d'examiner, en quelques-unes de ses pages les plus typiques, de quelle sorte il la met en usage.

Je distingue nettement trois veines différentes dans la production générale de M. Puvis de Chavannes. Ses compositions murales sont, d'abord, ou légendaires — comme l'histoire de sainte Geneviève, au Panthéon; les deux panneaux de Charles-Martel et de sainte Radegonde, au musée de Poitiers, et le panneau de l'*Inspiration chrétienne* au musée de Lyon, — ou purement allégoriques — comme les décorations du musée d'Amiens et de l'amphithéâtre de la Sorbonne. J'aime mieux, pour ma part, le grand artiste dans la légende que dans l'allégorie. Aux prises avec la réalité des faits, il a des inventions vraiment spontanées et touchantes; dans l'allégorie proprement dite, il lui arrive de tomber en des généralités d'Académie.

La troisième veine du peintre est celle de ses petits tableaux : *l'Espérance*, *le Pauvre Pêcheur*, *l'Enfant prodigue*, *la Douleur d'Orphée*, etc., etc. Ce sont des œuvres qu'on ne saurait juger équitablement selon les points de vue ordinaires. En les regardant, il convient de s'abstraire de tout ce qu'on a coutume de voir et même de ce qu'on admire au meilleur escient. Ces tableaux répondent, avec évidence, à des émotions personnelles, à des pensées solitaires venues de la vie et traduites par M. Puvis de Chavannes, en ce langage de quintessence qui lui appartient. J'ai traité cette peinture d'écriture symbolique faisant concourir même des détails familiers à l'extériorisation d'idées transcendantes : c'est ici que cette parole se justifiera, mais nous verrons le symbolisme prendre tout d'un coup une intimité singulière. En fait, chacun des sujets que nous avons cités témoigne d'un certain courant d'impressions ou, si l'on veut, d'un certain état d'âme. S'ils n'ont pas été conçus sous l'action de douleurs individuelles ou de poignants souvenirs, c'est leur honneur de nous suggérer cette idée. Peut-on les appeler, d'ailleurs, de belles œuvres de peinture? Non; un autre mot se commande et nous les qualifierons d'œuvres d'art singulières et saisissantes, du mode primitif le plus inattendu.

Cela dit, en guise d'exposition sommaire, tâchons de nous mieux expliquer par le moyen d'exemples.

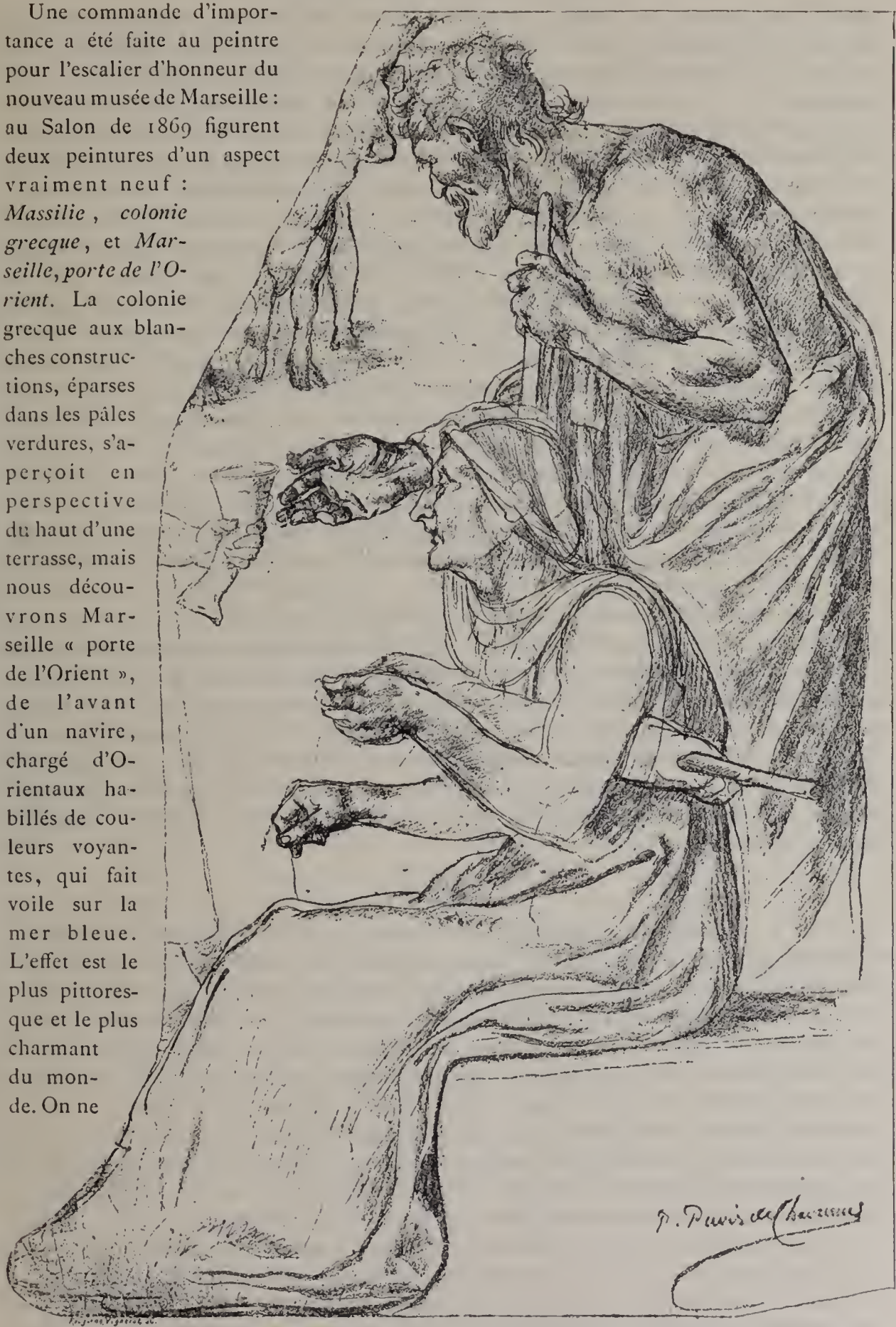
II

Résumons premièrement, en quelques mots, la vie de notre grand artiste. Pierre Puvis de Chavannes naît à Lyon, le 14 décembre 1824, d'une ancienne famille de bonne bourgeoisie. Il reçoit simultanément une forte et saine éducation bourgeoise à la manière d'autrefois, et une éducation classique assez solide. Nous avons à tenir compte de tous ces faits originels qui impriment un caractère. Si l'on envisage l'esprit lyonnais, on le trouve raisonneur, enclin à la métaphysique, porté à l'abstraction. Pas un peintre du pays de Lyon n'eut jamais le don de la couleur; tous ont été préoccupés de l'équilibre des compositions, de la grande synthèse par les lignes : voyez Stella, l'émule du Poussin, et, dans les temps nouveaux, voyez Hippolyte Flandrin et Chenavard. Rien d'étonnant à ce que M. Puvis de Chavannes, Lyonnais de race, soit naturellement abstracteur. Son instruction clas-

sique ne fait d'ailleurs que le pousser davantage en ce sens; mais son éducation de vieille bourgeoisie lui inspire, dans la métaphysique même, un désir d'intimité. Voilà les influences fondamentales qui régiront son développement. A Paris, il écoute successivement les conseils nébuleux de Henri Scheffer et suit les leçons tumultueuses de Couture : de là sa double tendance vers les sujets nuageux et poétiques et vers le coloris romantique sombre et rembranisé. J'ai vu un de ses tableaux les plus importants de cette époque : Un jeune homme jouant du violoncelle auprès du lit de sa mère morte. La peinture en est fort nourrie, mais rien, dans cette toile, n'annonce le décorateur. Du reste, cette crise de jeunesse se prolonge peu. Les visions antiques de Corot, ces rondes de nymphes ou de bergères qui se jouent fluidement en des brumes transparentes, s'imposent visiblement à ses réflexions. Bientôt sa complexion reprend le dessus : il ne s'inquiète plus que de verser la vie dans le symbole. Plus d'élégies pleurardes et plus de couleurs artificiellement réchauffées : il commence à évoquer des pensées et à rêver des formes et il encadre son rêve et sa pensée d'autant d'indications réelles qu'il en faut pour saisir l'imagination du spectateur. Sa couleur n'est plus qu'une recherche d'harmonie en vue de la suggestion. Tout est simplifié, apaisé, généralisé, mais tout parlera sur les murailles un langage profond et il y a là, sans contredit, l'attestation d'un art original.

Puvis de Chavannes a trente-cinq ans : le voici en possession de son idéal et de son talent. En 1859, il expose au Salon un *Retour de chasse* dont je ne sais rien; mais son premier coup d'éclat date du Salon de 1861, où il paraît avec deux compositions vastes et frappantes : *la Guerre* et *la Paix*, destinées à décorer le vestibule du musée d'Amiens. La critique est fort divisée touchant ses œuvres. Théophile Gautier les juge mieux que personne et caractérise ainsi l'auteur : « M. Puvis de Chavannes n'est pas un peintre de tableaux; il lui faut non pas le chevalet, mais l'échafaudage et de larges espaces de murailles à couvrir. Ce jeune artiste, dans un temps de prose et de réalisme, est naturellement héroïque, épique et monumental par une récurrence de génie bizarre. *Il semble qu'il n'ait rien vu de la peinture contemporaine et qu'il sorte directement de l'atelier du Primatice et du Rosso.* » Cette dernière phrase passera difficilement à nos yeux pour un éloge. Nous ne nous dissimulons pourtant pas qu'elle est fondée. Toutes les fois que M. Puvis de Chavannes partira d'une donnée absolument abstraite, il tombera, quoi qu'il en ait, dans le genre académique. Certainement, ses sonneurs de buccin montés sur des chevaux écumants, ses captifs hurlants ou affaissés ont grande allure, mais l'imprévu manque de cette grandeur. Les types de femmes, dans *la Paix*, relèvent du Primatice par l'allongement des formes et par le ton blafard; le peintre n'a pas encore mis au point sa palette grise, et il s'écoulera un peu de temps avant qu'il ait rompu avec les derniers préjugés décoratifs de l'École. A l'égard des paysages dont s'enveloppent les scènes, l'ampleur en est belle et ils témoignent d'un noble sentiment de la nature. En 1863, deux nouvelles compositions, destinées encore au musée d'Amiens et parallèles aux précédentes, sont montrées au public : *le Travail* et *le Repos*. Déjà le progrès est sensible : les hommes qui battent le fer sur la forge ou qui équarrissent les troncs d'arbres, dans *le Travail*, ont des poses naturelles, et le groupe des jeunes gens et des jeunes femmes, debout dans *le Repos*, devant le vieillard assis, qui raconte une légende du vieux temps, a de la vérité et du charme. M. Puvis de Chavannes poursuivra, à travers sa carrière, le cycle décoratif d'Amiens : il exposera en 1865 *Ave Picardia nutrix* et, en 1882, *Ludus pro patria*, sans parler des figures monumentales encadrant cet ensemble et exécutées sur ces entrefaites. Nous vous entretiendrons tout à l'heure avec quelques détails de *Ludus pro patria*, où s'ensuivent plusieurs des traits les plus caractéristiques de l'artiste. Il nous suffit de constater ici que cette immense décoration est comme le résumé du développement de l'auteur.

Une commande d'importance a été faite au peintre pour l'escalier d'honneur du nouveau musée de Marseille : au Salon de 1869 figurent deux peintures d'un aspect vraiment neuf : *Massilie, colonie grecque*, et *Marseille, porte de l'Orient*. La colonie grecque aux blanches constructions, éparses dans les pâles verdures, s'aperçoit en perspective du haut d'une terrasse, mais nous découvrons Marseille « porte de l'Orient », de l'avant d'un navire, chargé d'Orientaux habillés de couleurs voyantes, qui fait voile sur la mer bleue. L'effet est le plus pittoresque et le plus charmant du monde. On ne



Étude de M. Puvis de Chavannes pour la décoration du musée d'Amiens.

saurait citer, par surcroît, un plus pur exemple de décoration locale, empruntant ses ressources à la situation, à la nature, aux ressources et aux souvenirs d'une ville. En 1874, M. Puvis de Chavannes achevait pour l'hôtel de ville de Poitiers deux panneaux d'ordre légendaire et de la plus haute portée : *Charles-Martel sauvant la Chrétienté par sa victoire sur les Sarrasins* et *Sainte Radegonde donnant audience aux poètes, au monastère de Sainte-Croix.* J'ai souvenir de la fierté du vainqueur d'Abdérame, armé, casqué, sa francisque à la main, avec laquelle il a tant martelé les infidèles, arrêtant son cheval gris de fer entre le groupe des captifs, qui se tord à ses pieds, et le groupe de l'évêque entouré de ses moines, représentant la religion du Christ. Je me rappelle aussi la sérénité du cloître où sainte Radegonde, assise et pensive en ses longs voiles, prête l'oreille au discours des lettrés et au chant des poètes. Il me paraît impossible d'atteindre à moins de frais des impressions plus solennelles. Presque pas de couleur ; des contours découpés dans une brume lumineuse ; un effet certainement arbitraire, mais quelque chose d'intime, d'humain, de « légendaire » et de français répandu partout. On ne pense plus à l'art de peindre ; on se laisse aller à une rêverie émue et l'on entend chanter en sa mémoire les sublimes vers de nos plus vieilles épopées Que ne pourrions-nous attendre d'un tel évocateur s'il faisait surgir des parois des édifices quelques-uns des épisodes si naïvement héroïques du cycle de Charles à la barbe fleurie, de Girard de Viane, de Guillaume au court nez? Il tirerait de nos chansons de geste les signifiances éternelles, humaines, françaises, et nul ne fut jamais si bien préparé à les faire apparaître aux yeux de tous grandement et rêveusement.

De 1876 à 1888, le maître a exécuté les peintures du Panthéon, qui sont du mode légendaire, et celles du musée de Lyon, qui sont principalement du mode allégorique, puis la vaste composition pour l'hémicycle de la Sorbonne : *la Sorbonne présidant aux sciences*, qui nous est connue depuis le Salon de 1887. Si nous faisons compte aussi de certaines toiles décoratives peintes sans destination locale immédiate, comme *le Sommeil* (1867) et *l'Été* (1870), ou pour des hôtels particuliers, comme *le Doux Pays*, qui orne l'escalier de M. Bonnat, et de divers tableaux de chevalet d'une portée spéciale et d'un style à part, nous aurons noté d'ensemble l'œuvre de M. Puvis de Chavannes. Mais il s'agit, à présent, de nous expliquer plus au long.

III

Si nous nous acharnions à tout analyser, à tout décrire, nous dépasserions de beaucoup les limites assignées à ce travail. Le mieux sera donc que nous prenions nos exemples dans les compositions exposées par l'artiste depuis dix ans, pour ce double motif qu'elles sont les plus personnelles et les plus familières au public. Essayons en premier lieu de caractériser face à face la légende et l'allégorie, telles qu'elles ressortent des conceptions de M. de Chavannes. Nous l'allons voir d'autant plus fort, d'autant plus clair et plus fier qu'il s'adresse à des sujets plus humains et plus concentrés en un fait.

Ce qui distingue proprement le caractère légendaire de l'allégorique gît en ceci : la légende exprime des sentiments par des faits d'humanité, tandis que l'allégorie incarne des idées en des formes générales. Lisez des recueils de contes populaires : un sens profond s'y enferme souvent, mais avec toute évidence et dans un récit d'action absolument simple. Ces contes doivent être compris et sont compris de tout le monde. Ils sont touchants, parce qu'ils sont de quintessence humaine, dégagées des inutiles complications d'intrigue aussi bien que des subtilités morales excessives. Par la forme et par le fond, ils sont définis et concrets. Or remarquez que telles sont les tendances de tout art primitif. Je viens de faire appel à la littérature populaire ; il ne tiendrait qu'à moi de me tourner également vers la

littérature des chansons épiques, entre le XIe et le XIVe siècle, vers la sculpture française de la même époque et vers notre peinture nationale jusqu'à la Renaissance. L'esprit français, bourgeois et positif au sens noble de ces deux mots, répugne aux spéculations idéales trop extérieures à la vie. Que si nous nous reportons à ce qui a été dit plus haut des origines et de l'éducation de M. Puvis de Chavannes, nous ne nous étonnerons pas que les divers éléments de sa personnalité d'artiste se marquent ainsi dans ses œuvres : homme de bourgeoisie, d'intelligence pratique et de cœur simple, il a raconté en toute simplicité et populairement la jeunesse de sainte Geneviève; cerveau cultivé, hanté de ressouvenirs, il a fixé certaines impressions abstraites de lettré en des tableaux qui appellent un commentaire : tels *la Vision antique*, *l'Inspiration chrétienne*, *le Bois sacré cher aux Muses;* métaphysicien linéiste, pur Lyonnais, s'oubliant en des raisonnements subtils jusqu'à être confus, il a célébré la science, la Sorbonne en traits un peu vagues; enfin, poète retiré en soi-même, il lui est arrivé de traduire emblématiquement ses rêves ou ses douleurs, et il nous a donné l'*Espérance*, au lendemain de l'invasion, et, tour à tour, à des dates diverses, obéissant à des mobiles ignorés, *l'Enfant prodigue*, *le Pauvre Pêcheur*, *la Douleur d'Orphée*, etc., etc. Quelques-uns de ses ouvrages, notamment *Charles-Martel*, *sauveur de la Chrétienté*, *l'Inspiration chrétienne* et *Ludus pro patria*, témoignent d'un combat entre le désir de généraliser et le désir de préciser par le milieu ou les détails. En tout cas, dans l'abstraction même, la recherche de l'expression est visible. M. Puvis de Chavannes n'est point de ceux qui parlent sans raison. Alors même qu'il ne se fait pas parfaitement comprendre, il se fait toujours écouter. Il a la bonne foi et l'autorité d'un grand talent. J'ajoute, pour ne manquer en rien à la justice, que ce mélange d'éléments relevés en lui se retrouve fréquemment chez les auteurs de ces épopées du moyen âge auxquelles je faisais allusion ci-dessus avec une admiration bien légitime. En somme, qualités et défauts, le peintre de sainte Geneviève est français. L'Italie du Primatice n'a eu qu'un instant d'influence sur lui, et, s'il a été préoccupé de l'antique, il l'a vu bien plus à travers ses souvenirs littéraires qu'à travers les monuments. Je regrette, quant à moi, que le primitif ait un peu trop hanté les philosophes sous les portiques, mais je le prends, au demeurant, comme il est.

Primitif! personne ne l'a été davantage et plus délicieusement que lui dans ses deux toiles du Panthéon. Qu'avait-il à représenter? En premier lieu, la petite sainte, à l'âge de dix ans, priant Dieu en gardant ses troupeaux et touchant par sa piété tous ceux qui la voyaient; en second lieu, saint Germain et saint Loup, traversant la campagne de Nanterre, bénissant au passage la jeune fille prédestinée rencontrée par hasard et que Dieu leur fait reconnaître. Et comment le maître a-t-il présenté ces deux scènes? Exactement comme elles pourraient se passer aujourd'hui. Imaginez, dans un village, en une atmosphère de foi comme il s'en peut trouver encore, une bergère si angéliquement candide, si pénétrée d'amour de Dieu, que la prière éclate naturellement sur ses lèvres dans les solitudes : tous ceux qui l'aperçoivent en sont émerveillés et l'envisagent avec respect, ainsi qu'un être de race supérieure. Voilà le premier tableau. D'autre part, deux évêques, deux personnages éminents, d'un caractère vénérable et officiel, poursuivant un voyage, distinguent sur leur chemin une jeune fille avenante et modeste à ravir. Ils ont peut-être commencé par lui demander leur route : elle leur a répondu d'une voix si douce, d'un charme si pur qu'ils sont pris de sympathie pour elle, qu'ils l'interrogent sur sa position, sur sa famille, et voici que tous les paysans accourent.... Quoi de plus vrai? Quoi de plus humain? Mais arrêtons-nous aux dispositions particulières de l'œuvre.

L'humble pastoure de Nanterre, vêtue de blanc, s'est prosternée, au bord de la prairie, devant un chêne dont le tronc porte une branchette arrangée en croix par l'enfant. C'est une invention exquise. Au fond, la vie des champs se mène comme à l'ordinaire. Voyez,

plutôt, dans ce champ violacé, ce laboureur qui conduit sa charrue. Mais, au premier plan, un berger, à demi caché par un arbre, a vu Geneviève en extase et il a appelé, pour l'admirer avec lui, ce vieux bûcheron qui passait, demi-nu, et cette femme qui regagnait le village, son nourrisson entre les bras. Cette scène de recueillement attendri se pénètre au premier regard et elle charme doublement par cette limpidité du sentiment qui la vivifie et la printanière fraîcheur du paysage qui l'encadre. A terre, quelques fleurettes; au ciel, la grande lumière éparse; au loin, la tranquillité inaltérée de la vie rurale. M. Puvis de Chavannes a fait s'épanouir la pensée et l'émotion humaine en pleine nature.

L'autre composition se découpe en trois parties séparées par des piliers, mais elle ne forme en réalité qu'une seule scène. Au centre, le groupe des évêques bénissant Geneviève et entourés de quelques paysans attendris; à gauche, l'entrée du village de Nanterre; à droite, le rivage de la Seine où abordent, à vigoureux coups de rames, de robustes pêcheurs; Paul de Saint-Victor a décrit ce chef-d'œuvre en paroles parfaites et que je veux transcrire : « C'est une idylle religieuse divisée en trois parties, écrit-il, et j'allais dire en trois chants. Au milieu, l'évêque, appuyé sur sa crosse, pose son doigt, comme d'un signe de confirmation, sur le front de la jeune sainte. . . . . Vraie figure de pasteur d'âmes, empreinte de l'auguste simplicité du sacerdoce primitif. Geneviève, droite devant lui, les yeux sur ses yeux, le regarde avec une confiance ingénue; elle n'a pas plus peur que si elle s'approchait de Celui qui a dit : « Laissez venir à moi les petits enfants. » Son père et sa mère s'inclinent humblement sous la bénédiction du pontife : *Magnificat anima mea Dominum!* Retour du groupe vénérable, les femmes du village s'agenouillent, les hommes regardent et admirent : rudes paysans gallo-romains, taillés à grands traits dans la forte souche de leur race. Le bon évêque est bien là parmi ses ouailles, dans le sens littéral du mot. La foi, la soumission, le respect se peignent sur ces faces augustes : troupeau pieux et docile qui se serre autour du berger. « Des deux côtés la scène se développe. A droite, des pêcheurs quittent leur barque, sur la rive du fleuve, à l'annonce de la bonne nouvelle. Dans le fond, un homme emporte, du seuil d'une chaumière ouverte, un jeune homme malade, pour l'amener aux saints qui vont le guérir. Sa vieille mère l'embrasse au front et l'on sait qu'elle lui promet le miracle; une autre femme s'avance, les bras étendus, dans un élan de tendre piété. — A gauche, ce village, en vue de la merveille qui s'y passe, poursuit distraitement sa vie familière. Devant l'étable au toit de chaume une femme trait sa vache qu'un bouvier maintient par les cornes. Une jeune fille tend une écuelle au pis ruisselant, mais sa pensée est ailleurs; et, comme si elle rêvait au bord d'une fontaine, elle se retourne, tandis que son vase se remplit, vers l'homme de Dieu qui parle à son âme. Une petite fille, qui porte un enfant endormi, s'y dirige aussi, doucement poussée par un vague attrait. Des potiers aux mains pleines d'argile interrompent leur travail et accourent, comme faisaient les mariniers et les artisans de la Galilée, lorsque passait le Sauveur. »

Je pose en fait que cette tapisserie jetée par M. Puvis de Chavannes sur un pan de mur du Panthéon a rang parmi les pages capitales du XIXe siècle. Paul de Saint-Victor y admirait à bon droit : « la poésie dans la vérité, la noblesse dans le naturel, la simple éloquence des gestes, la musique solennelle et lente des démarches et des attitudes, le sens clairvoyant comme une intuition des mœurs antiques et rustiques ». Peut-être, cependant, n'a-t-il pas fait admirer assez, dans la fraîcheur des idées, la particularité essentiellement française de l'œuvre et sa signifiance éminemment populaire. Nous revenons à l'idéal des vieux siècles : tout apparaît concret, rapporté à l'action, si bien que, d'un regard, nous avons compris tout ce qu'il nous faut comprendre et senti tout ce qu'il nous faut sentir. En son atmos-

phère de rêve, la scène est présentée à l'état vivant. Cette peinture va sans ombre d'archaïsme, sans artifice de pittoresque : elle est issue de la veine d'art d'il y a quatre cents ans; elle n'a rien à démêler avec les conventions adoptées depuis la Renaissance; elle est, enfin, spontanée. Le mot de Théophile Gautier sur « la récurrence de génie bizarre » se justifie on ne peut mieux en ce point. Ajoutons que la couleur est la plus convenable du monde à la décoration d'un grave édifice : l'harmonie en est faite de tons apaisés, de bleu pâle, de rose adouci, de rouge attendri, de blanc atténué, de violet reposé, de vert rompu de gris, de nuances sans reflet, ensommeillées dans une vapeur laiteuse. La muraille se trouve aérée, non percée ou renversée. En conclusion, un très grand maître a passé par ici.

J'ai fait allusion plus haut à la décoration du musée d'Amiens. Les premiers panneaux : *la Paix*, *la Guerre*, *le Travail* et *le Repos*, ne sont pas, avons-nous dit, sans quelque sentiment de tradition convenue. Lorsque l'auteur a dû continuer sa vaste entreprise, il a éprouvé le besoin de localiser un peu plus son invention, et il a peint *Ave*, *Picardia nutrix* et *Ludus pro patria* (autrement appelé *Jeunes Picards s'exerçant au javelot*). Cette dernière composition l'emporte de beaucoup sur les autres. Le souci de la particularité s'y accuse fortement dans le détail, mais l'unité d'impression, la clarté générale du sens n'est pas aussi frappante que dans *la Jeunesse de sainte Geneviève*. Certaines figures sont même marquées d'un léger signe académique. On croit voir ici, comme j'ai dit plus haut, que le maître est secrètement combattu entre son désir de préciser et sa propension à abstraire.

L'immense étendue des champs moissonnés monte vers l'horizon et se limite, au penchant des terrains, de futaies serrées et bleuissantes. Au bord d'un canal d'eau vive, aux berges plaquées d'herbes jaunies, entaillées de petits bassins rectangulaires, plantées çà et là de saules et de peupliers, les jeunes hommes se sont réunis pour le jeu de la javeline. A droite se tient le juge des coups, entouré de spectateurs. A gauche, l'humble village éparpille ses chaumières, où l'on prépare le repas de la fête. La composition, disposée en longueur en mode de frise, se distribue en trois groupes principaux dont la pondération se devine, mais qu'il sied d'analyser.

Le groupe du village symbolise la vie domestique. Une jeune fille, demi-nue, retire lestement du four les pains qu'une de ses compagnes entasse, brûlants encore, dans une corbeille d'osier. Un enfantelet nu serre dans ses bras, par passe-temps, une jarre de lait pleine; mais voici que, derrière lui, une fillette vient d'en briser une autre, et c'est un petit drame charmant autour du blanc liquide répandu sur le sol. La grand'mère accroupie a pris un air sévère; la coupable se cache la tête dans ses bras comme pour échapper à la gronderie. Tout auprès, contre les peupliers, des jeunes filles, assises, gardent les couronnes de feuillage, et d'autres, debout, examinent curieusement la flûte rustique d'un vieillard qui s'égaye avec elles.

La plupart de ces figures sont nues jusqu'aux hanches et drapées de couleurs claires, lilas, rose, bleu, jaune paille ou blanc. Seuls le vieillard à la flûte et l'aïeule accroupie ont des draperies grises et noires. Les femmes ont leurs chevelures nattées ou dénouées, elles sont robustes et sereines. On voit une fiancée, au second plan, causer avec son fiancé à barbe rousse, coiffé d'un chapeau de paille étroit et arrondi, vêtu de peau et les bras rejetés sur sa pique en arrière. C'est par cette idée de fiançailles que le groupe de gauche se relie au groupe central. Les joies du mariage relieront à son tour le groupe central au dernier groupe.

Un vieil arbre séché, à droite, a été choisi pour cible. Il est tout criblé de traits; mais, si mort qu'il paraisse, sans branches et décapité, il ne dresse pas moins au-dessus de sa ruine un rameau vert, symbole des résurrections. Le premier des concurrents, sa ceinture blanche aux reins, regarde le but, s'arc-boute sur sa jambe, porte son corps en avant et

s'apprête à lancer sa javeline. Ses compagnons, pressés derrière lui, suivent ses moindres gestes sans perdre la cible de vue. L'un d'entre eux, se détachant de leur troupe, est venu, un peu plus loin, vers sa femme et vers son enfant qui, gaiement, lui tire la barbe. Voilà l'idée des joies du mariage que j'annonçais plus haut.

Le troisième groupe sert de contrepoids au premier et le balance heureusement. Un vieil homme, tout blanc de cheveux et de barbe, en manteau brun, semblable à un dieu antique en tournée ici-bas, assis sur un tertre, une main à la cuisse et l'autre à son bâton d'appui, est le patriarche de la contrée et l'arbitre du jeu héroïque. Ce vieillard est un grand-père : entre ses genoux, il a son petit-fils, riche d'une pomme rouge, et sa petite fille, assise à son dos, lui fait de ses deux bras un doux collier. A sa droite, une jeune mère blonde, demi-nue et drapée de blanc, porte son nouveau-né, dans ses langes roses. Une autre jeune mère, qu'on dirait la sœur de celle-là, tient sur ses genoux l'enfant qui tire la barbe à son père. Un vieil homme, tout en arrière en manteau bleu sombre et cheminant d'un pas qui traîne, se courbe sous le poids d'une oie grise au bec rouge, qui pend de son épaule et qui sera peut-être le prix du vainqueur des vainqueurs. Ce personnage épisodique me captive infiniment. Il m'évoque, avec sa vie, tout le génie de *ma mère l'Oie*, toute l'abondante imagination des contes populaires. Je ne puis douter que M. Puvis de Chavannes ait eu quelquefois la hantise de ces idées. Rappelez-vous plutôt la belle figure de femme debout dans un coin de l'hémicycle de la Sorbonne, le renard des fables entre les bras et le corbeau des légendes sur l'épaule.

Le peintre a su faire jaillir la majesté de l'ordonnance décorative de la familiarité des détails. Il est évident qu'il ne met point sous nos yeux l'image authentique de la vie, et, toutefois, il est hors de question que son œuvre possède une vie et qu'elle nous fait penser à la nature. Ce ciel bleu, lamé de nuages blancs, violacés, rosés, ce canal aux eaux limpides qui réfléchit la coupole céleste et la verdure de ses bords, ce bateau qui approche, offrant au vent sa voile carrée, traîné par deux hommes et une femme, le large horizon agricole, ces terrains foulés ici, et là non foulés, et parsemés d'arbustes, de coquelicots, de fleurs jaunes et blanches, ces deux troncs d'arbres, coupés et couchés au premier plan, sur lesquels on a jeté des manteaux, cette grande simplicité des postures, tout cet ensemble de choses accordées et enfermées dans une bordure ou imitation de tapisserie ancienne, tout cela crée une illusion, et cette illusion est une réalité d'art décoratif.

Vus à travers un brouillard de légende, les héros rudimentaires de M. Puvis de Chavannes nous parlent avec l'éloquence mystérieuse des ballades d'antan. S'ils s'exercent à percer d'un javelot un vieux tronc inoffensif, ce n'est pas uniquement pour ajuster leur œil et pour assouplir leur corps; c'est surtout pour se rendre propre à la défense des foyers. Ce sentiment de foyer, le peintre l'a marqué de traits forts en développant sa scène aux portes du village et en faisant large place aux apprêts du repas, aux épanchements des amoureux, aux jeux des petits enfants. Sa pensée s'est gardée de vaine littérature; elle ressort avec ampleur d'un agencement logique et d'une incarnation dont le défaut, excès d'une qualité maîtresse, est l'allure trop sculpturale. Mais en cela se manifeste l'observation réflexe et le dessein préconçu de M. Puvis de Chavannes. Les mouvements de ses modèles sont arrêtés d'avance à un point de vue intellectuel, en sorte qu'il ne voit plus dans la nature que ce qu'il souhaite y voir. Pour les figures de peu d'action, il n'importe. Pour les autres, il importe davantage. Ainsi, les jeunes gens armés de pique ne sont pas assez nerveux : on sent que la réflexion du peintre les a faits ce qu'ils sont, bien plus que l'étude sur le vif. Leurs attitudes, leurs gestes sont judicieux et beaux : il n'y manque qu'un peu de cette vivacité d'où naît l'imprévu.

(A suivre.) L. De Fourcaud.

Atelier d'horlogerie (commencement du XVIIe siècle), d'après une estampe de Stradan.

L'HORLOGE ET SES TRANSFORMATIONS

Il est peu de termes qui, dans notre langue, aient revêtu des formes plus diverseses. Tour à tour on a prononcé et écrit ce mot de dix façons différentes, sans qu'il soit possible de trouver une cause sérieuse à ces transformations, ni sans qu'elles suivent un ordre régulier et logique. Le genre même du mot horloge a longtemps prêté à contestation. Au XVIIe siècle, on n'était pas encore fixé sur ce point d'une façon définitive. Ménage, dans ses *Observations sur le langage français*, écrit : « Les Gascons, les Provençaux et les Normands le font masculin. Il est féminin. » Et ce n'était pas seulement à Rouen, à Toulouse et à Aix qu'on attribuait à l'horloge le genre noble. Dans l'Ile-de-France, on trouvait maintes personnes qui parlaient de même. On lit dans le *Paris burlesque* de Berthod :

Hé, mon Dieu, la Samaritaine,
Voyez comme elle verse l'eau
Et cet horloge qu'il est beau!

Nous remarquons également dans un *Inventaire des meubles de la Couronne* du 20 février 1673 « un grand horloge d'Allemagne, enfermé dans une boëte d'environ six pieds de haut ». A la Cour même, on n'était pas d'accord avec Ménage.

Ces particularités sont d'autant plus à retenir, qu'il n'y a jamais eu de contestation, ni

même d'hésitation, sur l'étymologie du mot horloge. Ce mot, qui est en usage chez nous depuis le XIIe siècle, est composé des deux substantifs grecs ὥρα, λόγιον, qui, traduits en notre langue, veulent dire : indication de l'heure. Si bien que le nom d'horloge peut s'appliquer logiquement à tous les appareils qui servent à révéler la division du temps, quels que soient du reste leur aspect, leur construction et le mécanisme qui les met en mouvement. A bien prendre, le *gnomon* ou cadran solaire, la *clepsydre* ou horloge à eau, l'*ampoulette* et le *sablier*, ou horloge à sable, sont de véritables horloges, et du reste, jusqu'à une époque relativement récente, on ne leur a pas donné d'autre nom.

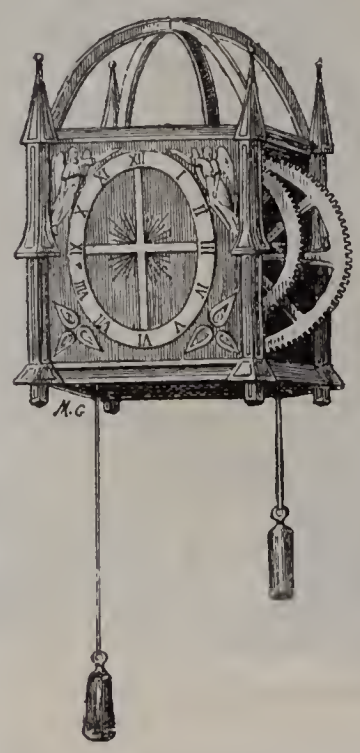


Fig. 1. — Horloge à roues et à poids du XVe siècle, appartenant à la Bibliothèque nationale.

L'*Inventaire de Charles V*, dressé en 1380, décrit « ung « grand orloge de mer » consistant en « deux grans fiolles plains de sablon ». Le *Ménagier de Paris*, qui vit le jour treize ans plus tard, nous offre (t. II, p. 258) une recette « pour faire sablon à mettre ès orloges », et cette recette nous apprend, détail bon à retenir, que la poudre préférée à cette époque consistait en poussière de marbre noir pilée, qu'on faisait bouillir dans du vin, qu'on séchait et qu'on pilait de nouveau jusqu'à neuf fois de suite. Cent dix ans plus tard, au château de Gaillon, c'était encore avec « deux orloges de sablon » que l'on mesurait le temps aux maçons. Bien mieux, nous lisons dans le *Tarif général des entrées du royaume*, dressé en 1664, que les « oreloges de sable » étaient à cette époque taxées comme articles de mercerie, et le *Mercure galant* (Extraordinaire d'octobre 1678) nous révèle qu'à la fin du XVIIe siècle il y avait « fort peu de cabinets d'étude où l'horloge de sable ne fût encore en usage ». Enfin, au XVIIIe siècle, on n'avait renoncé ni à ces appareils primitifs ni à ces façons de parler, car deux poètes mondains, les sieurs de Caux et Thiollière, publièrent chacun une pièce de vers intitulée *l'Horloge de sable*. Bien mieux, par Diderot, nous savons non seulement que de son temps les ampoulettes et les sabliers étaient à peu près seuls employés sur les vaisseaux comme appareils chronométriques, mais que les matelots appelaient une demi-heure « une horloge, et divisoient les vingt-quatre heures en quarante-huit horloges », parce que chaque récipient mettait environ trente minutes à laisser s'écouler le sable qu'il renfermait.

Nous n'avons pas à nous occuper ici de ces diverses sortes d'instruments. L'horloge à échappement, la seule dont il va être question, sans être aussi ancienne que le gnomon ou la clepsydre, remonte cependant à une antiquité considérable, et son apparition produisit, cela se comprend, une sensation des plus vives. « L'oreloge, écrivait Froissart en 1370,

> L'oreloge est au vray considérer,
> Un instrument très bel et très notable.
> Il est aussy plaisant et pourfitable,
> Car nuict et jour les heures nous aprent...

Pour se rendre un compte exact de l'impression ressentie par nos ancêtres à la vue de ces utiles cadrans, qui se chargeaient si généreusement de les renseigner sur la marche du temps, il faut en effet se reporter à une époque où connaître l'heure était une chose des plus difficiles. Aujourd'hui, avec la multitude d'appareils de toute sorte que nous possédons, nous avons quelque peine, ainsi que le remarque fort bien sir G. Lewis, à nous figurer les em-

barras sans nombre qui naissaient d'une ignorance semblable. Si parfois même nous nous trouvons incommodés, c'est plutôt par la multiplicité et la contradiction des renseignements que par leur absence. On connaît la jolie exclamation du duc de Richelieu, qui, voyant un fâcheux examiner deux montres de grand prix et les laisser tomber à terre en même temps, s'écria : « C'est la première fois qu'elles marchent si bien ensemble ! » Avant lui, Boileau, dans sa XXXVIIe épigramme, s'était déjà fait l'interprète de cette divergence d'avis :

> Sans cesse autour de six pendules,
> De deux montres, de trois cadrans,
> Lubin, depuis trente et quatre ans,
> Occupe ses soins ridicules.
> Mais, à ce métier, s'il vous plaît,
> A-t-il acquis quelque science ?
> Sans doute, et c'est l'homme de France
> Qui sait le moins l'heure qu'il est.

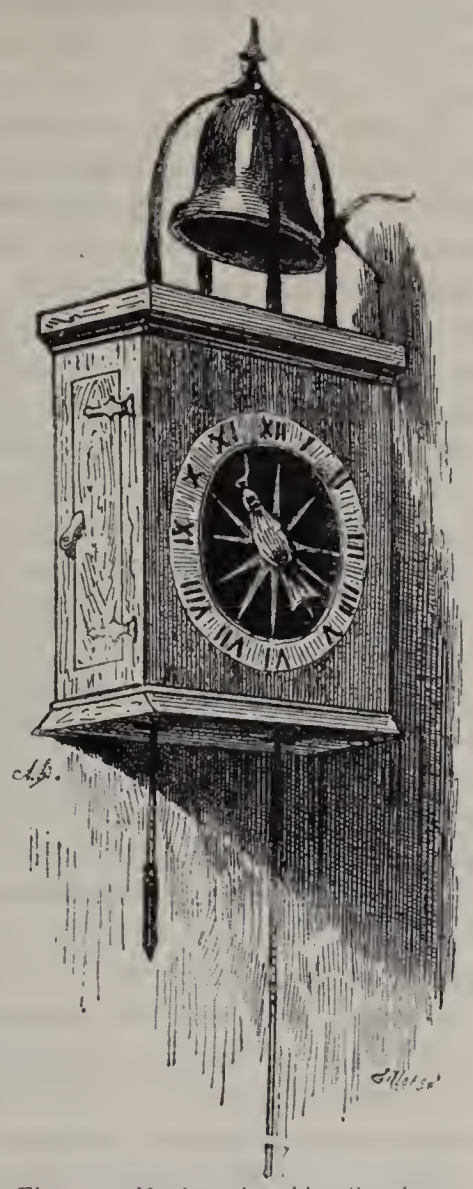


Fig. 2. — Horloge à poids, d'après un tableau du XVIe siècle. Musée de Bruxelles.

Cependant il s'en faut de beaucoup que les premières horloges fussent, comme fonctionnement et comme régularité, à l'abri des plus justes reproches. Ainsi que cela s'est produit, au surplus, dans presque toutes les branches de l'activité industrielle et scientifique, les inventeurs qui s'adonnèrent à l'étude de l'horlogerie s'égarèrent d'abord dans une foule de complications extrêmement curieuses avant d'entrevoir même la possibilité d'obtenir l'heure exacte. A l'époque actuelle, nous possédons peu d'horloges plus compliquées et surtout plus décoratives que n'était la clepsydre envoyée en présent à Charlemagne par le fameux calife Aroun-al-Raschid; mais le moindre de nos ouvriers porte dans sa poche un instrument moins sujet à se déranger et d'une précision assurément beaucoup plus grande.

On s'explique aisément l'impression extraordinaire que dut faire, à la cour du barbare empereur, l'arrivée de ce chef-d'œuvre de mécanisme dont Eginhard nous a transmis une description pompeuse. Cette horloge fameuse était en bronze damasquiné d'or, marquant les heures sur un cadran, et chaque fois que l'une d'elles arrivait à sa fin, un nombre proportionné de boules d'or tombaient sur un timbre qu'elles faisaient sonner, pendant que douze cavaliers armés, sortant par douze fenêtres, se livraient à des évolutions pittoresques et, au dernier coup, rentraient dans leurs domiciles respectifs. Un pareil automate constituait assurément un meuble des plus ingénieux et des plus précieux. Toutefois Charlemagne, pour la distribution de sa journée, eût préféré vraisemblablement à ce chef-d'œuvre d'ingéniosité le plus simple de nos chronomètres.

Pour que l'on commençât à pouvoir exiger de ces appareils une suffisante régularité, il fallut que le mécanisme *à échappement* fût substitué au mécanisme mû par l'écoulement. Cette grande découverte, une des plus importantes par ses conséquences qu'on ait jamais faites, n'est pas antérieure toutefois au Xe siècle. Elle eut lieu, à ce qu'on prétend, sous le règne de Hugues Capet, et c'est à un montagnard du centre de la France, le moine Gerbert, devenu pape sous le nom de Sylvestre II, qu'on en fait l'honneur. Cette attribution est-elle

bien fondée? L'affirmer serait quelque peu téméraire. Gerbert fut certainement un grand savant pour son époque. Après avoir longtemps habité l'Espagne, où il étudia les mathématiques avec les Maures du pays, il devint le précepteur de Robert Ier, roi de France, et d'Othon III, empereur d'Allemagne. Actif, ingénieux autant qu'érudit, il profita de ces postes élevés pour se livrer à sa passion pour la mécanique. Grâce à la générosité de ses élèves, il construisit des clepsydres compliquées, des orgues hydrauliques. Il n'est donc pas impossible qu'il ait eu l'idée du mécanisme nouveau, qui allait révolutionner l'horlogerie.

On sait en quoi consiste ce système, que nous considérons aujourd'hui comme très primitif. « Le moteur est un poids attaché à une corde roulée sur un cylindre. Si le poids descend, le cylindre tourne; le mouvement de rotation se transmet par engrenage à une dernière roue verticale en forme de couronne, portant sur des dents dont la face antérieure est perpendiculaire au plan de la roue, en un mot semblable à ce qu'on appelle une roue de rencontre. C'est sur cette roue qu'agit un organe spécial, destiné à produire la suspension du travail moteur, de telle sorte qu'au lieu d'être consommé dans un instant, il suffise pendant une longue période de temps à entretenir le mouvement de l'appareil. Cet obstacle se compose de deux palettes placées à angle droit l'une sur l'autre. Quand une palette est repoussée, l'autre s'engage pour être repoussée à son tour, en arrêtant ainsi à chaque instant le mouvement de la roue et, avec lui, le déroulement du poids moteur. L'axe vertical de la palette porte, à sa partie inférieure, une barre appelée *foliot*, chargée de poids dont l'inertie forme une résistance, qui s'oppose au mouvement de la roue en raison de la grandeur de ces poids et de leur éloignement de l'axe. »

Cette description technique, que nous empruntons au célèbre Julien Le Roy, ne s'aplique pas à l'horloge à échappement imaginée par Gerbert, mais bien à celle que Charles V fit construire à Paris, au Palais de la Cité, par le célèbre Henri de Vic, qu'il avait spécialement fait venir d'Allemagne. C'est en effet la première horloge à échappement sur le mécanisme de laquelle nous ayons des renseignements complets et détaillés. Celles fabriquées par Gerbert et par ses successeurs plus ou moins médiats ne nous sont pas connues d'une façon assez précise pour qu'on puisse donner des indications rigoureusement exactes sur leur structure intérieure. Cette structure, toutefois, devait être assez simple et se rapprocher beaucoup de celle que nous venons de décrire, car, fait assez curieux, et sur lequel on n'a pas appelé suffisamment l'attention, il ne paraît pas que, jusqu'au XVIe siècle, le métier d'horloger ait constitué une profession spéciale, exigeant des études particulières et des connaissances laborieusement acquises. La plupart des horloges dont on a pu retrouver la trace furent, en effet, fabriquées par des individus assurément fort adroits, mais exerçant d'autres industries. Ainsi, en 1359, le roi Jean, prisonnier à Londres, ayant éprouvé le besoin d'avoir une horloge pour mieux compter, sans doute, les heures de sa captivité, ce fut au « roy des menestereulx », chargé de le distraire, qu'on s'adressa pour satisfaire ce royal désir; et nous relevons dans le *Journal de la dépense du roi Jean* l'article suivant, qui mérite d'être transcrit : « Dymenche XIIe jour de janvier. Le roy des menestereulx, sur la façon de l'auloge qu'il fait pour le roy, VII nobles valent CXIII sols X deniers. — Et a promis que, parmi cette somme et XX sols, qui paravant li ont esté bailléz le VI de janvier, il rendra l'auloge tout parfait. »

Hâtons-nous d'ajouter que, malgré les rapports qui peuvent exister entre la musique et l'horlogerie, c'est seulement par exception que l'on s'adressa aux « menestereulx », pour mener à bien ces entreprises délicates. Par contre, les fèvres ou forgerons y furent très souvent employés. En 1381, « l'oreloge du roi Charles VI s'étant trouvée despecée », ce fut « ung fèvre » de Senlis nommé Robert d'Origny qui « l'appareilla » et reçut de ce fait

16 sols parisis. Les *Comptes des ducs de Bourgogne*, à l'année 1407, nous apprennent que le frère « Jehan d'Alemaigne » fournit le mouvement d'une petite « orloge, pour mettre en la chambre de Madame ». En 1409 et 1410, dans les *Comptes de la ville d'Amiens*, nous voyons figurer le serrurier Jean Loisel avec la qualification de « maistre de l'orloge du beffroi ». De 1417 à 1437, c'est un peintre, Hue de Boulongne, qui porte le titre de « gouverneur de l'orloge » du château de Hesdin. En 1446, Jean de Rouvroy prend le titre de « serrurier et orloger » de la ville d'Amiens. Quinze ans plus tard, les consuls de Montélimart, ayant éprouvé le besoin d'avoir une horloge publique, firent marché pour cette fourniture avec le sieur Pallier, serrurier à Valence (*Archives de la Drôme*, série E, p. 372). Enfin, en 1481, les *Comptes de la chambre du roi Louis XI* portent un payement de 4 livres tournois à « Pierre Cormier, serrurier, pour avoir habillé l'orloge dudict Seigneur au Plessis-du-Parc, et pour y avoir faict aultres choses ». Au XVIe siècle, bien que l'horlogerie eût réalisé de grands progrès, les confusions professionnelles existaient encore. En 1508, le serrurier Pierre Parent porte le titre de « conducteur de l'orloge du beffroy d'Amiens » ; et, en 1536, son fils Jean Parent, également serrurier, occupe la même charge.

Ces mélanges de profession s'expliquent, au surplus. Jusque-là, il faut bien le reconnaître, la plupart des horloges publiques avaient été assez grossièrement faites, et, sous le rapport de l'exécution et du bon achèvement des pièces, elles étaient assurément inférieures à nos tourne-broches contemporains. Pour marcher à peu près régulièrement, elles demandaient à être remontées plusieurs fois par vingt-quatre heures.

Et pour ce que li orloge ne poet
Aller de soy, ne noient se moet,
Se il n'a qui le garde et qui en songe,
Pour ce il fault à sa propre besogne
Ung orlogier avoir, qui tarj et tempre,
Diligemment l'administre, et attempre,
Les plons reliève et met à leurs debvoir.

De là une surveillance constante, et ces soins incessants que constate le vieux proverbe français recueilli par Cats, et qui figure dans ses *Emblèmes* accompagnant une vignette amusante :

Horloge entretenir,
Jeune femme à son gré servir,
Vieille maison à réparer,
C'est toujours à recommencer.

On peut juger au surplus de la simplicité rudimentaire de ces premiers spécimens de l'horlogerie par un échantillon fonctionnant avec poids et roues, que possède la Bibliothèque nationale, et, s'il nous est permis d'évoquer un souvenir personnel, nous rappellerons que visitant, il y a douze ans, le beffroi de Bruges, nous pûmes constater que le mécanisme du carillon marchant avec l'horloge devait être remonté quatre fois par vingt-quatre heures.

Il n'en faudrait pas conclure, toutefois, que ces horloges primitives et assujettissantes étaient tenues en mince estime par leurs heureux possesseurs. Elles coûtaient à établir des sommes considérables, et leur achèvement demandait surtout un temps très long. Un seul artisan, en effet, était le plus souvent obligé d'exécuter lui-même le mécanisme tout entier, et de recourir à des tâtonnements nombreux, avant que les diverses pièces pussent fonctionner d'une façon à peu près régulière. On rapporte que le célèbre Henri de Vic, que Charles V avait mandé à Paris, et par lequel — nous l'avons dit plus haut — fut exécutée la première horloge du palais de Justice, ne travailla pas moins de huit années pour mener à bien cette lourde entreprise. Si l'on remarque encore que Henri de Vic, logé dans la tour même

du palais, touchait pour son salaire la somme, considérable pour l'époque, de six sols parisis par jour, on se rendra compte de l'orgueil tout naturel que les Parisiens tiraient de la présence de cette horloge dans leur cité, et l'on s'expliquera les restaurations, réparations et perfectionnements successifs qu'ils firent subir à cet instrument un peu primitif, mais à leurs yeux d'un prix inestimable. Rien ne prouve mieux, au reste, l'importance qu'on attachait alors à la possession de ces précieux appareils, que l'empressement de Philippe le Hardi à faire, après la prise de Courtrai, démonter et transporter à Dijon l'horloge de cette ville. « Avant que le feu y fut bouté, écrit Froissart, le duc de Bourgogne fit ôter des halles un oroloige qui sonnoit les heures, l'un des plus beaux que on sçut de là ni deçà la mer, et cet oroloige mettre tout par membres et par pièces, sur chars, et la cloche aussi; lequel oroloige fut amené et acharié en la ville de Dijon en Bourgogne; et là fut remis et assis et y sonnent les heures vingt-quatre entre jour et nuit. » (*Chroniques*, t. VIII, p. 370.) Les fameux *Jacquemarts* de Dijon rappellent, encore aujourd'hui, cette sanglante période de notre histoire.

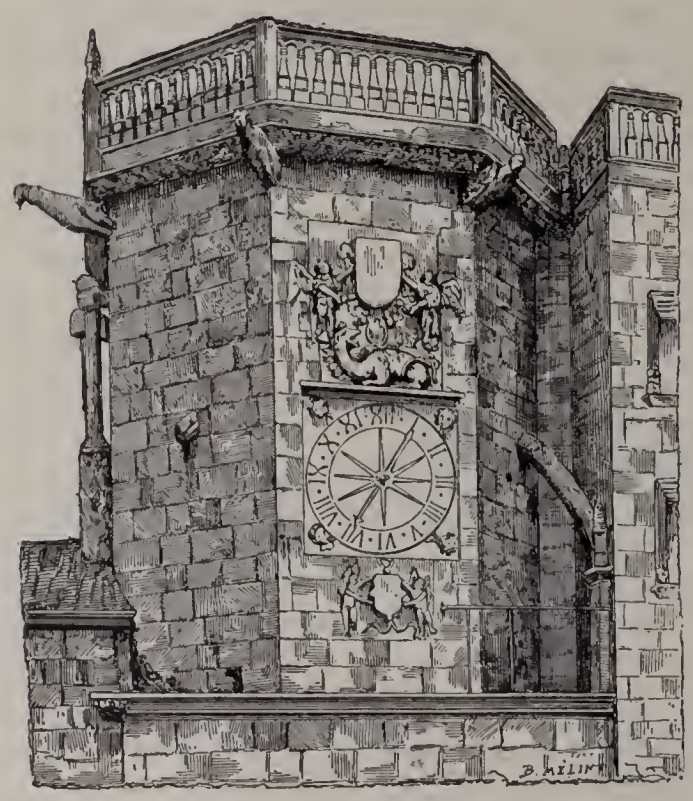


Fig. 3. — Horloge de Riom.

Presque tous les grands princes et toutes les villes riches, au surplus, tinrent à honneur, dès la fin du XIVe et dans le courant du XVe siècle, de posséder des horloges publiques plus ou moins compliquées. Nous avons déjà parlé de celles existant à cette époque, à Paris, à Senlis, à Courtrai, à Amiens, à Montélimart, au château de Hesdin et à celui du Plessis-du-Parc. Au château de Beauté, sa résidence favorite, Charles V en avait fait exécuter une fort belle par le fameux Pierre de Sainte-Bealte, horloge qui ne lui avait pas coûté moins de deux cents francs d'or. On connaît la date de construction de celles de Chambéry (1376) et de Sens (1377). Celle de Lille fut commandée à la fin de 1378 à Pierre Daimleville. Citons encore celle de l'église de Troyes, dont, en 1379, on repeignit « les ymages des heures », récrivit « les noms des mois » et répara les signes du zodiaque, celle du château de Montargis, terminée par Jean Jouvenel, l'année même de la mort de Charles V (1380), celle de Cambrai (1385), le gros horloge de Rouen, commencé par Jourdain de Lectre et achevé, en 1389, par Jehan de Felanis, les horloges de Moulins (1400), de Montpellier (1410), de Riom et de Compiègne, etc.

Les registres de la *Cour des comptes de Provence* nous apprennent que le roi René en avait fait également construire une au château de Tarascon, et nous savons que, le 24 août 1488, le peintre Jean Prevost toucha deux francs pour peindre l'horloge de l'église Saint-Jean à Lyon. En dehors de France, celle de Lunden, en Suède, celles de Venise et d'Iéna possédaient une notorité européenne, qui pâlissait cependant à côté de la réputation absolument exceptionnelle dont jouissait déjà l'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg.

Cette horloge hors de pair, qui passa longtemps pour la troisième des sept merveilles de l'Allemagne, avait été construite en 1352. Reprise deux siècles plus tard, elle fut achevée en 1573, et pendant près de trois cents ans elle est demeurée un objet d'étonnement à cause de sa surprenante complication. Elle comprenait, en effet, le comput ecclésiastique, un calendrier perpétuel avec les fêtes mobiles, un planétaire d'après le système de Copernic, présentant les révolutions moyennes tropiques de chacune des planètes visibles à l'œil nu, les phases de la lune, les éclipses de soleil et de lune, le temps apparent et le temps sidéral, une sphère céleste marquant la précession des équinoxes, les équations solaires et lunaires, pour la réduction des mouvements moyens du soleil et de la lune en temps et lieux vrais, etc. Les heures, leurs sub lisions, les jours de la semaine avec les signes des planètes qui y correspondent étaient marqués à l'extérieur et à l'intérieur. De plus, un cadran intérieur, n'ayant pas moins de 9 mètres de circonférence, donnait le quantième, la lettre dominicale, le saint ou les saints du jour, etc. Deux génies ailés étaient assis aux deux côtés du petit cadran. A chaque quart d'heure, celui de droite frappait sur un timbre un coup à l'instant répété, au-dessus de chaque cadran, par un automate représentant l'un des quatre âges de la vie; l'Enfance donnait le premier quart, l'Adolescence le second, la Virilité le troisième, la Vieillesse le dernier. La Mort, placée sur un piédestal, à côté de la Vieillesse, était chargée de frapper les heures; et chaque fois, le second des petits génies ailés que nous venons de signaler retournait un sablier dont le contenu s'écoulait en une heure. A midi, à la sonnerie des heures succédait une procession des douze apôtres qui, s'inclinant d'une manière particulière à chacun d'eux, venaient saluer le Christ, lequel, placé sur un piédestal, étendait sur eux ses mains comme pour les bénir. En même temps, le coq, perché sur la tour gauche, agitait ses ailes et faisait entendre trois fois son chant de victoire. Des chars portant des figurines sortaient alternativement d'un groupe de nuages, placé au-dessus du cadran des heures, et indiquaient les jours de la semaine, ingénieusement représentés par des divinités païennes.

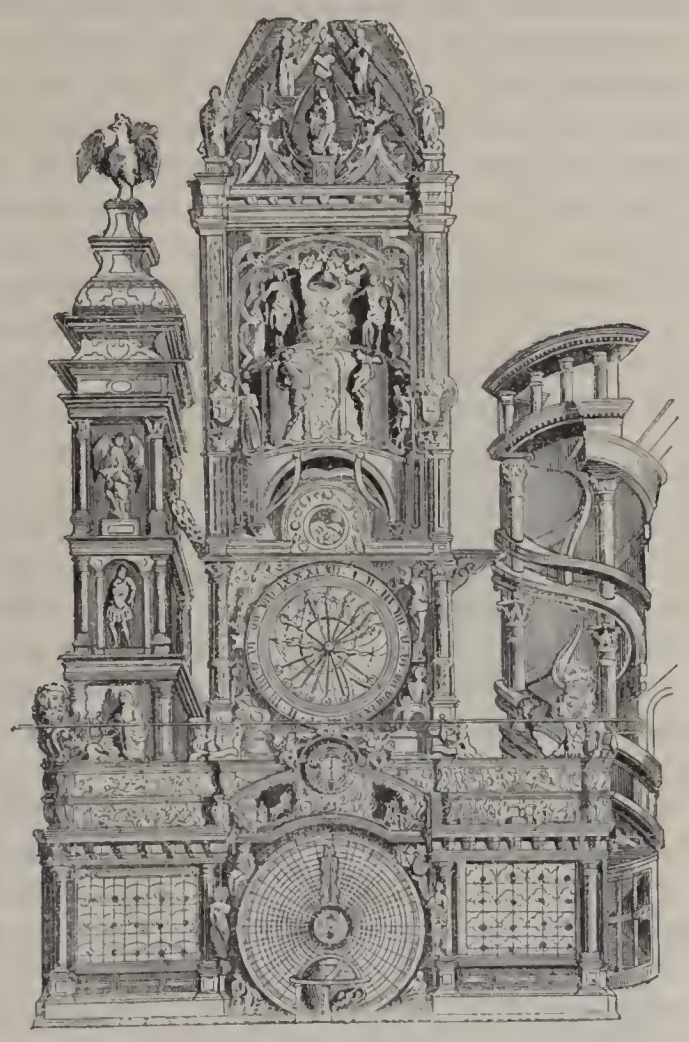


Fig. 4. — Horloge de Strasbourg.

Il est difficile, on le voit, d'imaginer et d'exécuter une œuvre plus complète. Ce chef-d'œuvre d'ingéniosité et de patience a été, on le sait, restauré ou pour mieux dire refait, en notre siècle, par un artiste strasbourgeois nommé Schwilgué, qui n'a pas consacré moins de quatre années entières à cet admirable travail.

Il est curieux, au surplus, de voir comment, dès le XVIe siècle, on était parvenu, avec des

moyens relativement grossiers, à construire des appareils d'une complication invraisemblable. Le sieur de Mézières, dans le *Songe du vieux Pèlerin*, qui date de 1350, décrit un de ces ouvrages qu'on peut qualifier de merveilleux : « Il est à savoir, dit-il, que, en Italie, il a aujourd'huy ung homme en philosophie, en médecine et en astronomie, en son degré singulier et solempnel, par commune renommée sur tous les autres excellent ès dessus trois sciences, de la cité de Pade. Son surnom est perdu et est appelé maistre Jehan des Orloges, lequel demeure à présent avec le comte de Vertus, duquel, pour science treble (triple), il a chacun an, de gaiges et de bienfaits, deux mille flourins, ou environ. Cetuy maistre Jehan des Orloges a fait dans son temps grands œuvres et solempnelles ès trois sciences dessus touchiées, qui par les grands clercs d'Italie, d'Allemagne et de Hongrie, sont autorisées et en grant réputation entre lesquels œuvres, il a fait un grant instrument, par aucuns appellé espère (sphère) ou orloge du mouvement du ciel, auquel instrument sont tous les mouvements des signes et des planètes, avec leurs cercles et épisticules (apparemment épicyles), et différences par multiplication des roes sans nombre, avec toutes leurs parties, et à chacune planète en ladite espère, particulièrement son mouvement. Par telle nuit, on peut voir clairement en quel signe et degré les planètes sont et étoiles solempnelles du ciel. Et est faite si soubtilement cette espère, que nonobstant la multitude des roes, qui ne se pourroient nombrer bonnement, sans défaire l'instrument; tout le mouvement d'icelle est gouverné par un tout seul contrepoids, qui est si grant merveille, que les solempnels astronomiens de loingtaines régions viennent visiter à grant révérence ledit maistre Jehan, et l'œuvre de ses mains; et dient tous les grant clercs d'astronomie, de philosophie et de médecine, qu'il n'est mémoire d'hommes, par escript ne autrement, que en ce monde, ait fait si soubtil, ne si soulempnel, instrument du mouvement du ciel, comme l'orloge desusdit. Par entendement soubtil le maistre, Jehan, de ses propres mains, forgea ladite orloge, toute de laiton et de cuivre, sans aide de nulle autre personne, et ne fit autre chose en seize ans tout entiers, si comme de ce a été informé l'écrivain de cestuy livre, qui a eu grant amitié audit maistre Jehan. »

Ce récit, simplifié en deux mots, nous apprend que l'horloge de Jean de Dondis, né à Padoue, marquait, outre les heures, le cours annuel du soleil, suivant les douze signes du zodiaque, avec le cours des planètes; et que cette horloge merveilleuse, qui fut en 1344 placée sur la tour du palais de Padoue, valut à son auteur et à tous ses descendants le surnom de *Horologius*, lequel, dans la suite, prit la place de leur nom de famille. Ajoutons que cette famille, qui subsistait encore au siècle dernier, était divisée en deux branches, l'une agrégée au corps des patriciens et l'autre décorée du titre de marquis. L'horloge de Dondis excita naturellement l'émulation des mécaniciens dans toute l'Europe. En Allemagne, en France et ailleurs, on ne vit plus que des horloges à roues, à contrepoids et à sonnerie. Les horloges de Strasbourg, de Paris, de Courtrai attestent combien cette émulation fut vive.

Au XVIe siècle, le goût des grandes et belles horloges publiques, bien loin de diminuer, s'accentua encore. On répara celles qui existaient, et on les embellit. A Paris, l'horloge du Palais fut pourvue de ce délicieux cadran que nous admirons, et qui, indépendamment des figures de Germain Pilon, dont il est orné, constitue un chef-d'œuvre d'arrangement gracieux. A Caen, on répara le *gros horloge*, que décorait cette inscription poétique :

Puisqu'ainsi la ville me loge
Sur ce pont pour servir d'auloge,
Je feray les heures ouïr
Pour le commun peuple esjouïr.

A Rouen, en 1527, on édifia également le cadran original, qui n'a pas cessé de constituer

une des curiosités de la vieille capitale normande. Dans les châteaux royaux et dans les demeures princières, on en construisit pareillement. En 1539, François Ier manda à Fontainebleau le célèbre Jean Albo, « orlogeur et ingénieur du païs de Provence », qui avait précédemment reçu la mission de régler les prises d'eau du parc et de « faire aller lesdictes eaux ès jardins, offices et autres endroits dudit lieu ». Le roi demanda à cet habile homme d'établir, dans sa résidence favorite, une horloge au goût du jour. Les *Acquits au comptant du Roi* mentionnent le payement de 112 livres 10 sols effectué, cette année-là, à ce « maître composeur d'oreloges, demeurant à Aix, en don et pour luy aider à supporter la despense d'un voiaige que le Roy lui a comandé de faire dudict Aix au lieu de Fontainebleau, et illec résider par aucun temps, pour dresser et faire asseoir une oreloge qui a esté devisé par ledict Seigneur, pour servir audit lieu de Fontainebleau ».

Au lieu d'une horloge, on en construisit deux : la première, au-dessus du donjon de la chapelle; l'autre, au-dessus d'une tourelle sise à l'angle du jardin de la Conciergerie. Ces deux horloges furent, sous la haute direction de Philibert Delorme, décorées avec une magnificence digne de ce temps. On confia aux sculpteurs Fremyn-Deschauffour et Louis Sonnier le soin d'exécuter sept figures de six pieds de haut, représentant Apollon, Minerve, Mars, Mercure, Jupiter, Vénus et Saturne qui personnifiaient les sept jours, et un Vulcain chargé de sonner les heures. Pierre Bontemps répara plus tard cette dernière statue. Ajoutons que la surveillance de cette horloge fut atribuée à Guillaume de Couldray, « orlogeur ordinaire du Roy », avec mission de « vacquer au fait et conduitte des mouvements des figures des sept jours de la semaine », le tout à raison de 20 livres par mois. (*Comptes des bastiments du Roy.*) Au siècle suivant (1639-1642), Jean Legaigneur, maître horloger à Paris, fut chargé de la restauration de ces belles horloges. La dépense de ce travail s'éleva à 4,260 livres.

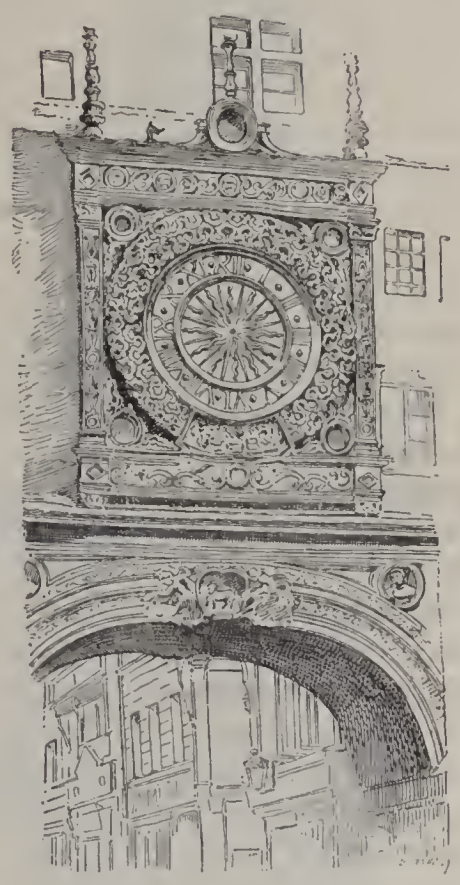


Fig. 5. — Le gros horloge, à Rouen.

A côté de ces œuvres d'une beauté et d'un mérite peu communs, exécutées par ordre de François Ier, il convient de placer l'horloge non moins remarquable, que son galant successeur fit construire à Anet pour sa belle Diane. On possède une description très fidèle de cette superbe résidence, tracée en 1640 par un visiteur dont le nom ne nous est pas connu, mais dont la compétence n'est pas discutable. Nous détachons de cette description le passage qu'on va lire : « A l'abord du pont-levis, au-dessus de la grande porte, en levant la teste, on aperçoit une admirable horloge d'une bien particulière invention; car une grande biche de bronze, toute droite, frappe d'un de ses pieds de derrière les heures, tandis que deux chiens de chaque costé, pareillement de bronze, jappent autant que durent leur quantité, et que les font jouer les ressorts; ce qu'on ne se lasse point de beaucoup admirer. Au-dessoubs se lit ce distique, escrit en lettres d'or sur marbre noir :

Phœbo sacrata est almæ domus Dianæ
Verum accepta cui cuncta Diana refert. »

Parmi les horloges célèbres du XVIe siècle, on doit citer encore celle de la grande cha-

pelle du château de Condé, qui fut refaite en 1569; celle de la ville de Valenciennes (1577), dont Marguerite de Valois parle avec admiration (*Mém.*, p. 94) et « qui représentoit une agréable musique de voix, avec aultant de sortes de personnages, que le petit chasteau que l'on alloit voir, pour chose rare, au faulxbourg Sainct Germain »; et enfin l'horloge de Lyon, qui passa longtemps « pour la plus belle de France ». Elle avait été construite par Nicolas Lippius, de Bâle. (Voy. fig. 6.)

Lyon posséda également au XVIIe siècle une autre horloge célèbre, celle de son hôtel de ville, commencée en 1647 par François Faure, maître horloger de Bourg en Bresse, « très expert et adroit dans son art », disent les *Actes consulaires* lyonnais, et qui fut terminée en 1650 par un horloger poméranien, Daniel Gouin (*Actes consulaires*, série BB, reg. 201 et 204), lequel fut pendant plusieurs années horloger ordinaire de la ville, aux appointements de 300 livres par an. Cette horloge, détruite par un incendie, fut rétablie en 1675 par les frères Antoine et Guillaume Nourrisson, qui jouirent, eux aussi, d'une grande réputation. (Voy. *Encyclopédie*, t. VIII, p. 300.) Ajoutons que, dès 1665, les frères Nourrisson avaient été substitués à Daniel Gouin, accusé de se livrer à l'ivrognerie et de laisser la direction et l'entretien de l'horloge de l'hôtel de ville, qui servait de régulateur à toute la cité, « à une sienne servante ». En province, on citait encore l'horloge de Rennes. A Paris, presque à la même époque, l'horloger Coignet acheva de construire (l'opération dura trois ans, de 1665 à 1667) l'horloge du Pont-Neuf, si connue depuis sous le nom d'*horloge de la Samaritaine*. En cette dernière année 1667, Gossoin mit en place l'horloge du Val-de-Grâce, qui lui fut payée 3,000 livres, et trois ans plus tard l'illustre Martinot fournit celles des Gobelins et des Tuileries (1670). Enfin, en moins de dix ans, Martinot, Thuret et Coignet transformèrent la plupart des horloges des résidences royales.

Un grand progrès, en effet, avait été réalisé, entre temps, dans la construction des appareils chronométriques. En 1647, un savant mathématicien hollandais avait eu l'idée d'appliquer le pendule à leur fabrication, et, dès 1651, une transformation radicale s'était faite dans l'horlogerie. La justesse avec laquelle on mesurait le temps en se servant des anciens appareils était, nous l'avons dit, inférieure à celle qu'on obtenait en faisant usage des sabliers et des horloges d'eau, et c'est ce qui explique l'emploi persistant des ampoulettes dans la marine. « Jusques à Huyghens, écrit Diderot, l'*Horlogerie* pouvoit être considérée comme un art méchanique, qui n'exigeoit que de la main-d'œuvre; mais l'application qu'il fit de la géométrie et de la méchanique a fait de cet art une science où la main-d'œuvre n'est plus que l'accessoire, et dont la partie principale est la théorie du mouvement des corps, qui comprend ce que la géométrie, le calcul, la méchanique et la physique ont de plus sublime. »

Les limites et la nature de ce travail ne nous permettent pas d'entrer dans des détails techniques sur les admirables découvertes de Huyghens et sur leurs merveilleuses applications. Qu'il nous suffise de constater qu'en peu d'années elles révolutionnèrent l'horlogerie française. Dès 1664, le mérite de Huyghens, au surplus, était si bien reçonnu chez nous, ses travaux étaient tenus en telle estime, que nous relevons sur la liste de PENSIONS ET GRATIFICATIONS accordées par Louis XIV aux gens de lettres la mention suivante : « Au sieur Huggens, Hollandois, grand mathématicien, inventeur de l'horloge de la pendule (*sic*), 1,200 livres. » En 1667, cette pension royale était portée à 6,000 livres. Ajoutons que, joignant la pratique à la reconnaissance, on s'empressa d'appliquer l'invention du savant hollandais à nos principales horloges publiques. En 1665, Martinot adjoignit un pendule à l'horloge du château de Saint-Germain. En 1667, il transforma également celle de Fontainebleau; en 1670, celle de Versailles. (Voy. *Comptes des bastiments du roi*.)

Les découvertes d'Huyghens, en effet, étaient appelées à produire une véritable révolution

dans l'horlogerie, et l'essor qu'elles imprimèrent à cet art ingénieux peut être qualifié d'extraordinaire. En moins d'un siècle, la construction des horloges fit plus de progrès qu'elle n'en avait fait en cinq cents ans et atteignit une perfection que personne, avant cela, n'eût soupçonnée. Dès lors, on put tabler exactement sur les renseignements fournis par ces instruments chronométriques, et, au lieu d'être obligé de rectifier constamment leurs indications par des calculs astronomiques, ce fut l'horloge, au contraire, qui permit, dans une certaine mesure, de contrôler le mouvement des astres. Un seul fait, d'ailleurs, suffit à montrer de quelle importance l'application du savant hollandais fut jugée par le public lui-même. A partir du XVIIIe siècle, le mot pendule devint chez nous synonyme d'horloge. Ses beaux travaux servirent, en outre, de point de départ à une foule de découvertes. Les horlogers, en possession d'un moyen scientifique d'obtenir une régularité de marche que leurs prédécesseurs n'avaient pas connue, se divisèrent dès lors en deux grandes classes. A côté des artisans exécutant plus ou moins adroitement le métier qu'ils avaient appris, on vit apparaître les artistes et les savants, qui, par le calcul, arrivèrent à résoudre les problèmes les plus difficiles. Les innovations les plus heureuses se succédèrent dès lors rapidement. Non seulement les horloges marquant les minutes et les secondes devinrent presque banales, mais on imagina vingt modèles de réveils. On construisit couramment des horloges indiquant avec une exactitude parfaite les quantièmes, les phases de la lune, le lever et le coucher du soleil, toutes choses qu'on avait essayées grossièrement dès le XVe siècle. Les mécanismes à répétition, les pendules à équation, etc., qui constituent des inventions de premier ordre, découlent également de la précieuse application de Huyghens.

Fig. 6. — Horloge de la ville de Lyon.

Au XVIIIe siècle, les Lebon, les Le Roy, les Gaudron, les Rivaz, les Dutestu portèrent la réputation des horlogers français à un point qu'elle n'a pas dépassé. Thiout l'aîné, qui logeait sur le quai Pelletier, à l'enseigne de la *Pendule d'équation*, écrivit un *Traité de l'horlogerie* qui devint promptement classique. Le magasin de Lépine, établi place Dauphine, où demeurait également Romilly; non loin de là, l'établissement de Julien Le Roy et celui de Berthoud, situés l'un et l'autre rue du Harlay, et les ateliers de Le Paute, aux galeries du Louvre, en face de la rue Saint-Thomas, furent, de 1750 à 1772, une des attractions de Paris, tous les étrangers de passage dans la capitale se croyant tenus de leur faire

visite. Pendant plus d'un siècle, la famille de Le Paute, où les femmes elles-mêmes se piquaient d'être des mathématiciennes distinguées, jouit dans toute l'Europe d'un renom sans précédent, et le seul pays peut-être où la valeur de ce grand artiste fut discutée est ce Paris où il exerçait d'une façon si brillante sa noble industrie. Dès 1751, en effet, on peut voir dans le *Mercure* les violentes contestations qui s'élevèrent entre ce savant ingénieur et Le Roy, fils aîné de Julien. Plus tard, une autre contestation prit naissance à propos d'un échappement nouveau entre Caron fils et Le Paute. L'Académie fut saisie du différend (février 1754), et le jugement de ce corps savant, qui fut défavorable à Le Paute, ne mit pas fin à cette curieuse et instructive polémique. Mais le plus cruel mécompte qu'éprouva le célèbre horloger lui vient de la ville de Paris. L'histoire est trop instructive, au surplus, pour n'être pas rapportée intégralement. La voici telle que nous la trouvons dans les *Mémoires secrets* (t. XXII, p. 90), à la date du 17 février 1783 :

« Le bureau de la Ville, ayant formé le projet de faire réparer l'ancienne horloge de son hôtel, raconte Bachaumont, l'entreprise en fut accordée au sieur Le Paute, qui s'en chargea pour 24,000 livres, par un devis du 13 juin 1780. Lorsque cet artiste eut démonté les pièces de l'ancienne horloge, il y trouva des vices dont il ne s'étoit pas douté, et comprit qu'il ne feroit rien de bien et qu'il seroit plus expédient de faire construire une horloge neuve. Alors, sur de simples insinuations du bureau de la Ville, qui lui promettoit une gratification de 500 louis, il commença ce grand ouvrage, qui dura presque deux années entières; enfin, au mois d'avril 1781, il fut placé en son lieu, aux acclamations de tous les spectateurs. En effet, l'artiste prétend qu'il n'a pas encore été fait de machine de cette grandeur et de cette perfection. Il la regardoit comme tellement à l'abri de tout reproche qu'il vouloit que la Ville l'exposât dans la grand'salle, dans une cage de verre, afin que les connoisseurs et les ignorants pussent en considérer, en critiquer ou plutôt en admirer l'arrangement, les proportions et les savans détails, soit pour réduire jusqu'à zéro la résistance des frottemens, soit pour supprimer les inconvéniens résultant, dans les machines ordinaires, de la dilatation des métaux par la chaleur et de leur condensation par le froid. M. Le Paute, qui, entraîné, aveuglé lui-même par l'enthousiasme du génie, croyoit que son horloge n'excéderoit pas la valeur de 40,000 livres, fut effrayé lorsque, se rendant compte de ses déboursés seuls, il trouva qu'ils montoient à plus de 74,000 livres, en sorte qu'en y joignant l'intérêt de ses avances et le prix de la main-d'œuvre, il fut forcé d'évaluer sa machine à près de 100,000 livres.

« Comme l'artiste vit le bureau peu disposé à faire cette dépense, il lui offrit de lui laisser la jouissance de cette horloge et de revenir à l'ancien marché, qu'il proposa d'exécuter dans les termes convenus. Mais le bureau s'obstina à vouloir garder la machine pour 24,000 livres, ce qui paroît d'une injustice criante, démontrée plus clairement encore dans le *Mémoire du sieur Le Paute*, signé de *Me Martineau*. Pour surabondance, M. Le Paute nous apprend qu'il a été fait, il y a quelque temps, une horloge pour la Russie, non aussi complette, qui a coûté 160,000 livres; qu'il y a treize ans, le sieur Le Roi, l'un des horlogers célèbres de la France, en fit exécuter pour le château de Versailles une payée 16,000 livres, mais dont la masse est huit fois moins considérable que celle de la sienne, qui, dans la même proportion, devroit valoir 128,000 livres. »

Ajoutons que les procédés de la municipalité parisienne furent vivement critiqués par le public. Métra (*Correspondance secrète*, t. XIV, p. 155) n'hésite pas à déclarer la conduite de « Messieurs de la Ville envers M. Le Paute, horloger du roi,..... indigne de la munificence et du désintéressement qu'on leur suppose ». L'illustre horloger, au surplus, se pourvut auprès du Parlement contre la décision des magistrats municipaux, et la Cour lui donna raison en lui permettant de reprendre son cadran et son horloge.

A la fin de l'ancien régime, l'horlogerie française était si florissante, qu'en 1789 Paris ne comptait pas moins de deux cent dix horlogers, exerçant régulièrement leur profession dans l'enceinte de ses boulevards. Parmi ces habiles artistes nous relevons les noms justement célèbres de Bréguet, établi quai de l'Horloge, 64; Carcel, au pont Saint-Michel; Caron, rue Saint-Denis, 224; Le Paute jeune, place du Palais-Royal; Lépine, place des Victoires, et enfin cinq Le Roy, dont un établi au Palais-Royal, n° 69, etc. L'année suivante, le *Journal de Paris* (24 décembre 1790) annonçait l'établissement, rue du Bout-du-Monde, n° 2, à l'enseigne du *Carillon*, du Sr Wagner (*alias* Vagener), dont le nom allait

Fig. 7. — Petite horloge à ressort moteur et à dôme crénelé (fin du xve siècle).

Fig. 8. — Petite horloge à ressort moteur en bronze doré (xvie siècle).

jouir aussi d'une longue célébrité. Car il est à remarquer que la plupart des grands horlogers français ont constitué de véritables dynasties d'hommes remarquables, et, pour quelques-uns, tout à fait éminents. Il y a vingt ans à peine les noms des Bréguet, des Gaudron, des Le Paute, des Lépine, des Wagner étaient représentés par des descendants dignes de leur haute réputation, et qui, avec les Janvier, les Garnier, les Robert Houdin et les Vérité, ont glorieusement soutenu les grandes traditions de l'horlogerie française.

Près de deux siècles avant que Huyghens fît cette application du pendule, qui devait révolutionner l'horlogerie, un mécanicien ingénieux, de très haute valeur, lui aussi, mais dont le nom ne nous est malheureusement pas connu, avait réalisé dans la construction de ces appareils une réforme féconde, et qui devait également avoir une influence considérable sur les progrès de ce bel art. L'invention du ressort moteur, lame d'acier très mince qui, s'enroulant en spirale sur elle-même dans une sorte de petit barillet, produit en se détendant un effet analogue à celui des poids sur les rouages, permit de réduire considérablement les dimensions des horloges primitives, et de modifier heureusement leur forme, demeurée jusque-là très encombrante. A quelle époque cet important progrès fut-il réalisé? L'histoire ne le dit pas exactement. On prétend que ce fut sous le règne de Charles VII;

mais cette adaptation, qui devait amener une transformation radicale dans la structure des horloges intimes, pourrait bien être antérieure.

Après avoir passé en revue les principales horloges publiques, nous allons étudier les horloges de chambre, de salle, d'appartement, dont le souvenir nous a été conservé, et nous verrons que dans le nombre on en peut découvrir quelques-unes qui, dès la fin du XIVe siècle, semblent mues par le nouveau système.

Pour l'horloge du roi Philippe le Bel, il n'y a pas de confusion possible. Elle était, il est vrai, entièrement en métal précieux. Boîte et mécanisme étaient en argent « tout entièrement sans fer ». Mais elle marchait à l'aide de « deux contrepois d'argent emplis de plom ». Pour celle dont le duc de Berry tirait vanité, et qui passa plus tard dans l'oratoire de Charles V, la certitude est moins grande. Il est dit qu'elle était « en façon d'un timbre ». Ce détail ne laisse pas que d'être obscur. De même pour la pièce suivante, empruntée à l'*Inventaire de Charles V* : « Ung reloge d'argent blanc, qui se mest en ung pillier, qui s'appelle orlogium athas; pesant troys marcs troys onces cinq estellins. » Le poids plus que modeste de cet appareil indique assez sa petite taille, et proscrit toute idée d'un mécanisme encombrant. En 1407, Jean sans Peur fit fabriquer par Jehan d'Alemaigne, pour mettre en la chambre de la duchesse, une horloge qui était, elle aussi, de très petite taille, et en 1420 Philippe le Bon acheta, pour son usage personnel, « ung petit reloge quarré » en argent doré et émaillé des signes du zodiaque, avec un « tymbre dessus pour sonner heures », qui semble bien délicat pour une horloge à poids. Quant à l' « orloige d'or garny de plusieurs personnaiges, et sur le piet garny de douze rubis » que M. Delaborde cite comme ayant fait partie du trésor des ducs de Bourgogne en 1470, la nature même du métal, aussi bien que la présence d'un pied, nous font croire qu'elle devait être à ressort moteur.

Du reste, à cette époque, les nouveaux mouvements étaient connus. Or les ducs de Bourgogne avaient à leur service des artisans de premier mérite, comme Pierre Lombard, dont le « mestier et science » consistaient à fabriquer les « orloges, cadrans et autres choses » semblables, et Louis Carel, qui prenait dans les actes publics le titre de « maistre feseur de mouvements d'horloges ». Il est donc croyable que les mouvements fabriqués par eux étaient tenus au courant des derniers perfectionnements.

En 1461, nous trouvons dans l'*Inventaire des meubles de don Carlos, prince de Viane*, deux horloges dorées et une horloge d'acier de petites dimensions. Le 16 décembre 1466, le bon René, roi éprouvant le besoin de savoir l'heure au château de Reculée, faisait écrire aux conseillers de la Cour des comptes d'Aix : « Nos améz et féaulx. Incontinant ces présentes par vous receues, veuillez nous envoyer l'orloge qui est en la chappelle de notre Chambre des comptes, avecques le boys et autres choses appartenant à l'orloge, si n'y faictes faulte sur tout que doubtez nous désobéir. » Nous savons qu'on se conforma aux ordres du bon roi, et que l'horloge en question fut remise à un valet de la garde-robe du monarque. On ne nous dit pas, toutefois, comment elle était faite; mais avec celle que René paya 50 florins à Guilhem de Carpentras, toute hésitation cesse. Nous lisons, en effet, qu'elle était « en façon de pomme ronde ». On sait également que Louis XI, en 1481, fit acheter à l'*orlogeur* Jehan de Paris « ung orloge où il y a un cadran, et sonne les heures, garny de tout ce qu'il lui appartient, laquelle ledit seigneur a fait prandre et achecter de luy, pour porter avecques luy par tous les lieux où il yra ». Cette pièce assez ordinaire, car elle ne coûtait que 16 livres 10 sols tournois, était aussi à ressort moteur.

On rapporte qu'un jour un gentilhomme, ruiné par le jeu, pénétra dans la chambre de Louis, déroba son horloge, la cacha dans sa manche et fut trahi par la sonnerie. Il serait curieux de savoir si cette horloge volée était précisément celle fournie par Jehan de Paris.

Ajoutons que, dès cette époque, on faisait des horloges à ressort moteur beaucoup plus compliquées que celle de Louis XI. On prétend, en effet, qu'un certain Carovagius en construisit une pour André Alciat, qui était à réveil, battait le briquet et allumait la bougie. Du reste, nous voici arrivés au XVIe siècle, où non seulement les textes se font plus précis, mais encore où apparaissent des spécimens qui nous ont été conservés en assez grand nombre pour que nous soyons complètement édifiés sur la construction et l'aspect des horloges de ce temps.

Malgré leur abondance relative, il est à remarquer, toutefois, que durant tout le XVIe siècle les horloges continuèrent d'être rares et d'être considérées comme des joyaux très précieux. Deux faits, au surplus, le prouvent. La plupart des auteurs qui décrivent les intérieurs modestes et énumèrent les pièces d'ameublement, passent l'horloge sous silence. Le *Ménagier de Paris* et le *Livre des mestiers*, que nous avons maintes fois cités, n'en soufflent mot. Gilles Corrozet, dont les *Blasons domestiques* sont si pleins de renseignements, imite

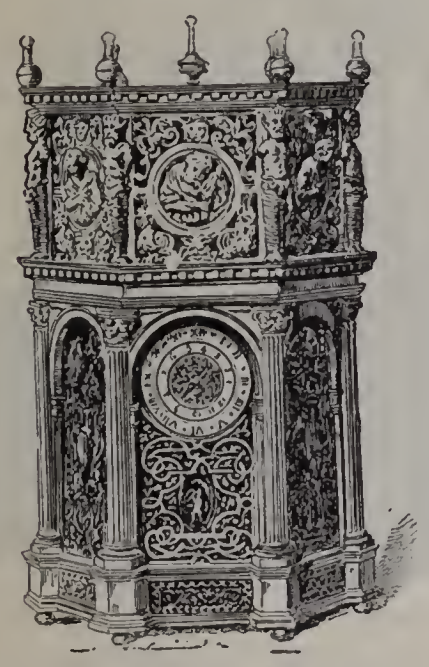


Fig. 9. — Petite horloge à ressort moteur et à cadran vertical. (XVIe siècle.)

Fig. 10. — Horloge en forme de nef, à automates. (XVIe siècle.)

leur réserve. Ces petits meubles étaient donc peu connus. La seconde preuve du prix qu'on attachait à ces appareils ressort de ce fait, qu'on continua encore longtemps de les donner en présents diplomatiques et en cadeaux d'apparat. Or aujourd'hui que les pendules sont devenues d'une possession presque banale, nous ne comprendrions plus guère qu'on en offrît une à un ambassadeur ou à son souverain. Pour qu'on les donnât de la sorte, il fallait qu'elles constituassent de véritables raretés. Nous aurons occasion, au cours de cette étude, de citer un certain nombre de ces cadeaux. Pour le moment, constatons que le XVIe siècle est peut-être l'époque où on exécuta les horloges de table les plus élégantes et les plus gracieuses qu'on ait jamais fabriquées.

Quelques années plus tard, on commença de fabriquer, d'une façon courante, les petites horloges à cadran vertical ou à cadran horizontal, décorées d'après les nouveaux principes qui avaient prévalu dans le monde des arts. C'est à cette même époque que l'on prit l'habitude d'appeler ces cadrans des *monstres*, parce qu'ils *monstraient* l'heure. Puis, par une de ces synecdoques dont nous avons déjà, à maintes reprises, rencontré des exemples, le nom de montre passa à l'horloge elle-même. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre certains textes de cette époque, celui-ci notamment : « A Julien Couldroy. orlogeur dudit Seigneur, XLIX liv. IV sols tournois, pour son payement de deux monstres d'orloges sans contrepoix. » (*Acquits au comptant de François Ier*, 22 mai 1529.) De même encore pour l'article suivant emprunté aux *Comptes de dépenses de Henri III :* « A Gilbert Martinot, orloger dudit Seigneur, la somme de LXXX escus sol, pour son payement de deux

Fig. 11. — Petite horloge à cadran horizontal (XVIe siècle).

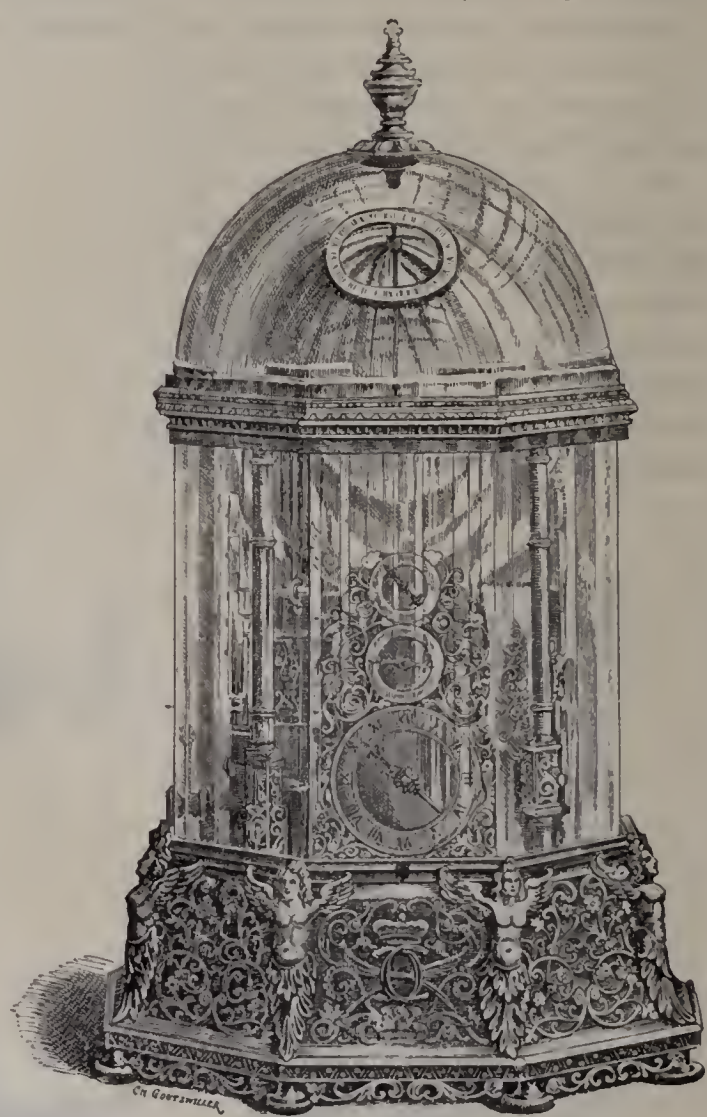


Fig. 12. — Horloge de table en cristal de roche au chiffre de Catherine de Médicis.

monstres, sçavoir : une grande ronde pour mettre en la chambre du dict seigneur, et une autre haulte, à pillastres, que Sa Majesté a donnée à M. le bastard d'Orléans, desquelles Sa Majesté elle-même a faict les prix et marché. »

Cette façon de parler, d'ailleurs, était d'autant plus justifiée que, lorsque l'heureux possesseur de ces jolis ouvrages partait en voyage, l'horloge qu'il emportait avec lui était enfermée dans un étui. Alors le cadran seul demeurait visible, et cette disposition rendait l'usurpation de nom presque légitime. C'est, au reste, dans l'habitude d'emporter constamment avec soi ces jolies horloges, qu'il faut chercher l'origine des montres véritables, qui datent, elles aussi, du XVIe siècle. Au surplus, sitôt que les montres furent régulièrement en usage, leur nom d'horloge fut restitué aux petits meubles qui nous

occupent. C'est ainsi qu'une lettre de l'ambassadeur d'Espagne adressée à l'empereur, et relative aux cérémonies qui accompagnèrent le baptême de François II (1545), porte que le « commis d'Angleterre » présenta de la part de son maître, à la dauphine Catherine de Médicis, « ung horloge avec la couverte de cristal ». A côté de cette pièce historique, on doit une mention spéciale à l'horloge de ce même François II, laquelle était « en piramide, assise sur ung rocher garny d'argent doré, esmaillé et enrichy de plusieurs pierres — le dit horloge à rocher assis sur troys petites monstres ». (*Invent. du château de Fontainebleau*, 1560.) On connaît également celle du fameux duc de Bourbon, qui consistait en « ung petit orloge mouvant, dans un étui de sappin », et celle de Jeanne d'Albret, qui était couverte « de petites platines de cuyvre par les trois coustés, faictes à jour, avecq ung pied aussi de cuyvre et une petite clochette ». (*Invent. du château du Nérac*, 1555.) Par la vente de ses meubles, qui eut lieu le 15 septembre 1572, nous savons que Claude Gouffier, duc de Roannès et grand écuyer de France, possédait « une oreloge ronde, façon d'Almagne, garnye de sa boîte de laton dorée », et le *Procès-verbal de la remise au duc d'Epernon des effets du comte de Foix-Candalle* (1598) nous apprend que ce dernier avait « ung orloge doré, d'un pan de hault, faict à pantz, où il y a troys monstres avec son estuy ». Ajoutons que ces petites horloges en cuivre doré trouvaient place dans les intérieurs les plus riches. Notre planche O en représente une, qui porte, avec le chiffre de Henri III, les armes de France et de Pologne, surmontées de la couronne royale, et qui, vraisemblablement, a dû appartenir à ce prince. C'est, au surplus, l'habitude des objets mobiliers, de se faire d'autant plus simples, qu'ils deviennent d'un usage plus journalier. Ne craignons pas, au reste, de répéter que, durant tout le XVIe siècle, ainsi que nous l'avons dit plus haut, on fabriqua quantité de ces petites horloges de table qui, nos figures le prouvent, étaient, comme élégance de forme et grâce de décor, à la hauteur des autres productions artistiques de ce temps.

Fig. 13. — Horloge dite religieuse, sur son cul-de-lampe (XVIIe siècle).

Au XVIIe siècle, une grande transformation se produisit dans l'emploi que l'on fit de l'horloge, et il en résulta une transformation correspondante dans l'aspect extérieur de ce meuble utile. Les montres portatives, qui commencèrent à devenir relativement abondantes, et qui, admises par la mode comme objets de parure, étaient pendues à la ceinture avec

ostentation, les montres, en permettant d'avoir constamment l'heure à portée de sa main, rendirent à peu près inutiles les horloges de table, qu'on faisait voyager avec soi, et la vogue de ces dernières passa d'autant plus rapidement, que de leur absence naissait la présomption que l'on possédait une montre en son gousset. Ces charmantes petites horloges devinrent donc, par suite, sensiblement plus rares. On en fabriqua encore quelques-unes, toutefois. La Grande Mademoiselle, en ses *Mémoires* (t. III, p. 449), raconte qu'à l'entrevue de l'île des Faisans, « il y avoit deux horloges sur chaque table ». L'*Inventaire des meubles de la Couronne*, dressé le 20 mars 1684, décrit : « un horloge à poser sur une table, dans une grande boeste d'or à huit pans, en forme de dôme, au haut duquel est le cadran entouré du rubis et de diamants, haulte de 6 pouces 2 lignes sur 4 pouces 2 lignes de diamètre; — la dite boeste enrichie de plusieurs ornements, esmaillez de diverses couleurs et de quantité de pierres ». Nous savons également par l'*Inventaire de Henry de Béthune, archevêque de Bordeaux* (1680), que ce prélat possédait une horloge de table « à boyte d'argent, avec estuy de chagrin noir garny d'argent ». Enfin le *Mercure* d'avril 1687 nous apprend que Louis XIV fit remettre aux ambassadeurs siamois douze petites horloges « entre lesquelles il y avoit trois d'or, cizelées de bas-reliefs d'un très beau travail. Elles montrent, ajoute le *Mercure*, le mouvement annuel et diurne, la longueur des jours et des nuits pendant toute l'année, le lever et le coucher du soleil, l'âge de la lune, etc., etc. » Ces précieux ouvrages avaient été faits par Thuret, le célèbre Thuret, comme on l'appelait alors, « dont le génie, au dire des journaux du temps, étoit admirable en ces sortes de choses, et qui étoit non moins connu et estimé des étrangers qu'en France ». Mais c'étaient là, pour quelques-uns sans doute, des pièces de fabrication ancienne, pour les autres des pièces exceptionnelles.

Les horloges de construction récente, en effet, se manifestaient presque toutes sous un aspect très différent. Ne leur donnant plus une place d'honneur sur les tables, on avait été obligé de leur chercher un support bien en vue, de façon qu'elles pussent facilement être aperçues. On les avait donc posées contre la muraille, sur des meubles plus ou moins élevés, sur des socles spéciaux, des piédouches, des scabellons ou des gaines. De cette situation nouvelle naquit une double transformation.

Comme, par suite de leur application contre la muraille, elles n'étaient plus visibles que sur trois faces, on commença de ne plus les décorer qu'en façade, c'est-à-dire sur trois de leurs côtés, particularité que les pendules de nos jours ont conservée, bien que, placées sur une cheminée et devant une glace, leur arrière-partie soit redevenue visible. En second lieu, situées plus loin du regard, les nouvelles horloges durent augmenter, en raison du recul, les dimensions de leur cadran, pour que l'heure continuât d'être lue aussi facilement. Mais l'augmentation du cadran entraîna le développement naturel de toutes les autres parties. De là naquirent ces horloges dites religieuses qu'on rencontre encore de nos jours en assez grand nombre, et qui ont un aspect si particulier et si différent des horloges du siècle précédent. Installées en belle lumière, pour que leur cadran fût toujours bien visible, elles devinrent rapidement un élément de parure pour la muraille. Ainsi s'expliquent les proportions que prirent à la fois leur architecture et leur décoration. Bientôt même elles revêtirent un aspect si imposant, que l'on crut devoir, pour les porter, construire des gaines spéciales, s'accordant avec elles comme ornementation, et qui prirent l'apparence d'une sorte de prolongement. Si bien que, lorsque la grande invention de Huyghens se fut imposée aux horlogers de tous les pays, il suffit à ceux-ci de réunir la gaine à la boîte qu'elle portait, pour que l'horloge moderne avec sa disposition en hauteur, nécessitée par la présence de son long balancier, se trouvât définitivement constituée. Cette transformation est, au reste, d'autant plus intéressante et d'autant plus facile à suivre, que, dans les pre-

mières horloges à pendule, la division entre la gaine et la boîte, renfermant le mécanisme, est encore indiquée, alors même que déjà elle n'existe plus, et que les deux membres jadis séparés ne forment plus qu'un corps unique. Deux dessins de Marot, que nous reproduisons ici en face-similé, attestent cette étape curieuse. (Voy. fig. 15 et 16.)

Un autre résultat de cette localisation des horloges, ce fut leur multiplication. Ne les emportant plus avec soi, on eut soin d'en faire placer dans toutes les pièces où l'on était appelé à séjourner. Dès lors, il fallut avoir un horloger attitré pour les remonter, de façon à créer entre leurs renseignements une harmonie, une concordance indispensables. Jusqu'à Henri IV, quelques rois de France avaient eu un horloger privilégié. Celui de François Ier avait été Guillaume du Coudray. Il avait eu à son service le fameux Jean Albo, dont nous avons déjà parlé, et deux autres artistes, Bernardin Abbati et Jehan Petit, qui, en 1558, prenaient le titre d'« orlogeurs du Roy ». Charles IX fit travailler Gréban, établi rue Saint-Germain-des-Prés à l'enseigne du *Nom de Jésus*, et qui fut tué à la Saint-Barthélemy. Henri III employa le fils de ce Gréban, qui fut également horloger de Henri IV et, de plus, l'ami de Pierre de l'Estoile. (*Journal*, t. IX, p. 115.) Il eut aussi pour fournisseur Gilbert Martinot, le fondateur de cette brillante dynastie qui, pendant un siècle et demi, ne mit pas moins de douze artistes d'un mérite non discuté au service de la Couronne; à savoir : Denis Martinot, lequel succéda, en 1611, à son père et mourut en 1636, Zacharie Martinot (1637-1684), Jean Martinot (1686-1688), Henry Martinot (1688-1727), Jérôme Martinot (1695-1718), Jacques Martinot (1718-1732), Jacques II Martinot (1723-1732), Jean II Martinot (1727-1779), Claude Martinot (1729-1742), et Claude II Martinot (1731-1843), tous horlogers du roi, auxquels il faut encore ajouter le célèbre Balthazar Martinot, qui fut au service d'Anne d'Autriche. Toutefois, c'est seulement à partir de Henri IV que les horlogers figurèrent parmi les industriels privilégiés « suivant la Cour ». Ce corps de fournisseurs attitrés avait, on le sait, été institué par Louis XII et renforcé, en 1543, par François Ier, qui avait porté le nombre des privilégiés de 107 à 160. Mais à cette époque les pendules n'existaient pas, les montres étaient encore un objet de rareté et les horloges ne voyageaient guère. Ce fut seulement en 1606 (par lettres patentes du 16 septembre) que nous voyons ces artistes admis à figurer dans la suite du monarque, et autorisés à l'accompagner dans ses déplacements. (Delamare, *Traité de police*, t. Ier, p. 145.) Cette date mérite qu'on la retienne. Elle a son importance dans l'histoire de l'horlogerie.

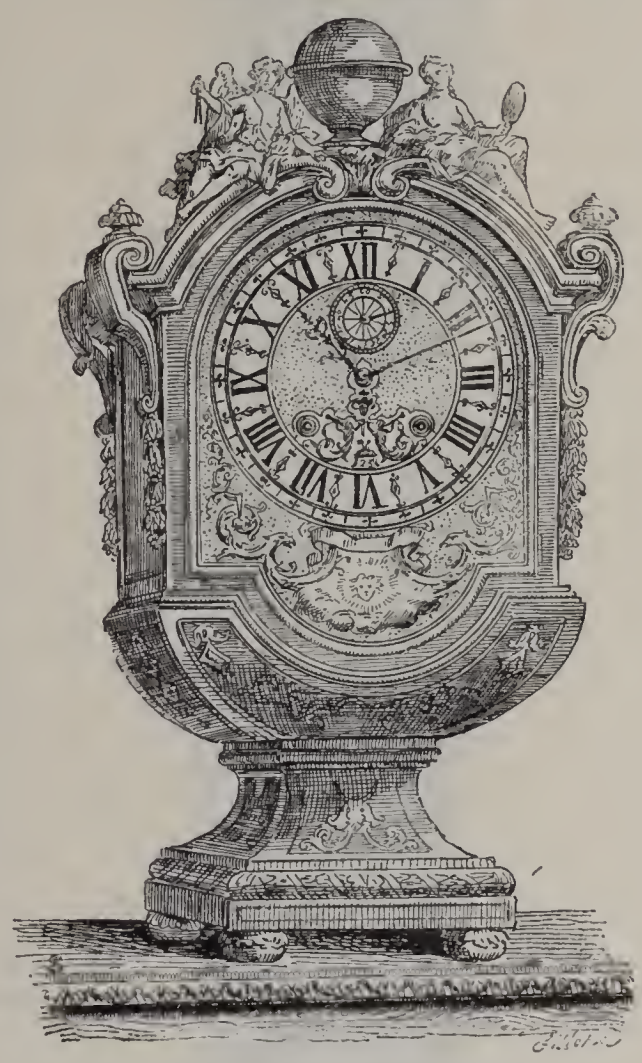


Fig. 14. — Horloge dite religieuse (XVIIe siècle).

A la fin du XVIIe siècle, on comptait encore deux horlogers parmi les industriels suivant la

Cour; mais leurs fonctions étaient platoniques, et leur titre une simple distinction. Le service effectif des palais royaux et celui des hauts personnages qui y séjournaient, étaient faits par trois horlogers ayant la qualité de valets de chambre du roi, aux appointements annuels de 200

Fig. 15. — Horloge à pendule avec sa gaine, d'après un dessin de D. Marot.

Fig. 16. — Horloge à pendule avec sa gaine, d'après un dessin de D. Marot.

livres. Chacun d'eux servait pendant quatre mois consécutifs. L'*État de la France* de 1694 nous apprend que les horlogers alors en charge étaient Louis-Henry Martinot, auquel étaient dévolus les quatre premiers mois, Augustin-François Bidault, qui prenait le service après lui, et Jean Goulard, dit Martinot, qui achevait l'année. L'*État de la France* de 1702 nous fait connaître qu'à cette date Jérôme Martinot avait succédé à son père, Jean

Goulard. Ce même recueil (t. Ier, p. 269) nous explique également en quoi consistaient les fonctions de l'horloger de service. Chaque matin, nous dit-il, « pendant que le Roy s'habille, l'horloger prend son temps pour mettre en état les pendules de la chambre et des autres appartements de Sa Majesté, et la montre même que le Roy porte sur lui et la va mettre sur la table du cabinet ». Ajoutons ici, par parenthèse, qu'à cette dernière place la montre royale n'était pas toujours en sûreté. Car, le 30 septembre 1757, celle de Louis XV fut volée, et c'est à cet accident que nous devons de posséder sa description exacte. (Voy. *Annonces, affiches et avis divers* du 12 octobre 1757.)

Pour en revenir aux horlogers du roi, en dehors de leur service personnel, qui leur donnait l'entrée de la chambre royale, faveur alors extrêmement recherchée, ils avaient encore un privilège précieux : celui de posséder des ateliers aux galeries du Louvre, où ils pouvaient fabriquer à leur aise, et sans être soumis à aucune surveillance gênante, les horloges destinées aux bâtiments royaux, ainsi que les horloges de luxe et de précision qui, dans les résidences princières, meublaient les pièces de réception intime. S'il fallait un exemple de ces fournitures, nous releverions, dans les *Comptes des Bastimens*, à l'année 1678, la livraison faite par Zacharie Martinot d'une horloge de 6,000 livres au roi Louis XIV, et ce chiffre n'a rien que d'ordinaire; car, en cette même année, le roi faisait payer 2,200 livres à la veuve de Ballin, pour certains ornements en argent, exécutés par son mari pour une horloge en forme de globe. Enfin, dernier avantage, les horlogers du roi obtenaient périodiquement la permission d'organiser à la Cour des loteries d'horloges et de montres. En 1691, Isaac Thuret, qui, cinq ans plus tôt, avait été admis au logement du Louvre, et que Germain Brice nous présente comme « l'horloger de l'Académie des sciences, profond dans les mathématiques, qui a beaucoup contribué à perfectionner *la* pendule », Thuret établit, avec l'assentiment du roi, une de ces loteries, dont le gros lot consistait en une horloge à répétition, montée sur un pied en scabellon, enrichi d'ornements en bronze doré, et portant

Fig. 17. — Grande horloge en bronze doré avec gaine en marqueterie de Boulle. - Palais du Louvre.

un baromètre, le tout représentant une valeur de 2,500 livres. Les principaux lots de cette tombola furent gagnés par le duc d'Orléans (Monsieur), l'évêque de Bayonne, le conseiller Hénin, Mme Taunier, Mlle Ménestrel, M. de la Douïze, Mme la lieutenant civile, etc. (*Mercure*, février et mai 1619.) En 1695, ce fut le tour de Balthazar Martinot et de Nicolas Gribelin d'obtenir du roi une permission pareille. Cette seconde loterie se distingua par cette particularité, qu'au lieu de billet, on recevait en souscrivant une médaille, sur laquelle était réprésenté un pendule, avec ces mots : *Rien de plus juste*, et comme exergue, la légende : *Honos et præmia alunt artes.* (*Ibid.*, octobre 1695.) Enfin, en 1755, le sieur Gallonde, horloger de Louis XV, eut également le privilège d'une loterie de ce genre, dont le billet était de six livres. On voit que, sous ce rapport comme sous beaucoup d'autres, le XVIIe siècle marcha sur les traces de son aîné.

Fig. 18. — Horloge en marqueterie de Boulle (fin du XVIIe siècle).

Il se conforma aussi au goût de cet illustre prédécesseur pour la belle horlogerie, et, comme lui, il aima à la passion les magnifiques horloges et les pendules superbes. Mais il se distingua par une sélection plus délicate et, qui le croirait? par une plus grande sévérité. Le XVIIe siècle, en effet, se ressentit presque jusqu'à sa fin des traditions qu'il avait héritées du siècle des Valois. Il aima les horloges inutilement compliquées de fantaisies pittoresques. On comprend qu'en un temps où ces appareils ne disaient l'heure qu'approximativement, on ait pensé à faire servir leur mécanisme à l'amusement et à la distraction de leurs heureux possesseurs. De là ces jacquemarts dont nous avons relevé la présence dans les horloges monumentales, et ces automates relativement nombreux, dont on retrouve l'explication plus ou moins détaillée dans les documents relatifs à l'horlogerie au XVIe siècle. Eh bien! sous le règne de Louis XIV, on n'avait pas, malgré la majesté du temps, renoncé à ces combinaisons étrangement frivoles. Non seulement on conservait avec le plus grand soin ces *nefs* du siècle précédent, dont le mécanisme mettait en mouvement, aux heures et aux demies, tout un petit équipage de matelots (voy. fig. 10), mais on en inventa nombre d'autres compliquées de tableaux mouvants. Le plus curieux, c'est que le Grand Roi, malgré la solennité qu'il apportait dans ses moindres actes, ne dédaignait pas ces amusants tours de force; et ce n'est pas sans un certain étonnement que l'on ren-

CÉRAMIQUE (XVIIIe SIÈCLE)

Imp. Phot. Aron Frères, Paris.

PENDULE EN BISCUIT DE SÈVRES, PATE DURE

Ornée de bronzes ciselés et dorés; Socle en marbre bleu-turquoise. — Sujet : « L'ABONDANCE »

(FABRICATION DE 1774 A 1792 — CADRAN MODERNE)

contre, dans l'*État du mobilier de la Couronne* dressé le 20 février 1673, de ces pièces un peu enfantines à force d'être ingénieuses. On note, par exemple, la description d'une horloge représentant une petite femme de bronze doré, vêtue de draperies d'argent, ayant à ses pieds un singe assis et placée elle-même dans un char traîné par des léopards, le tout mis en mouvement par un ressort dissimulé dans le corps du chariot — ou encore une

Fig. 19. — Horloge astronomique en marqueterie, ornée de bronzes ciselés et dorés (commencement du XVIIIe siècle). Palais de Fontainebleau.

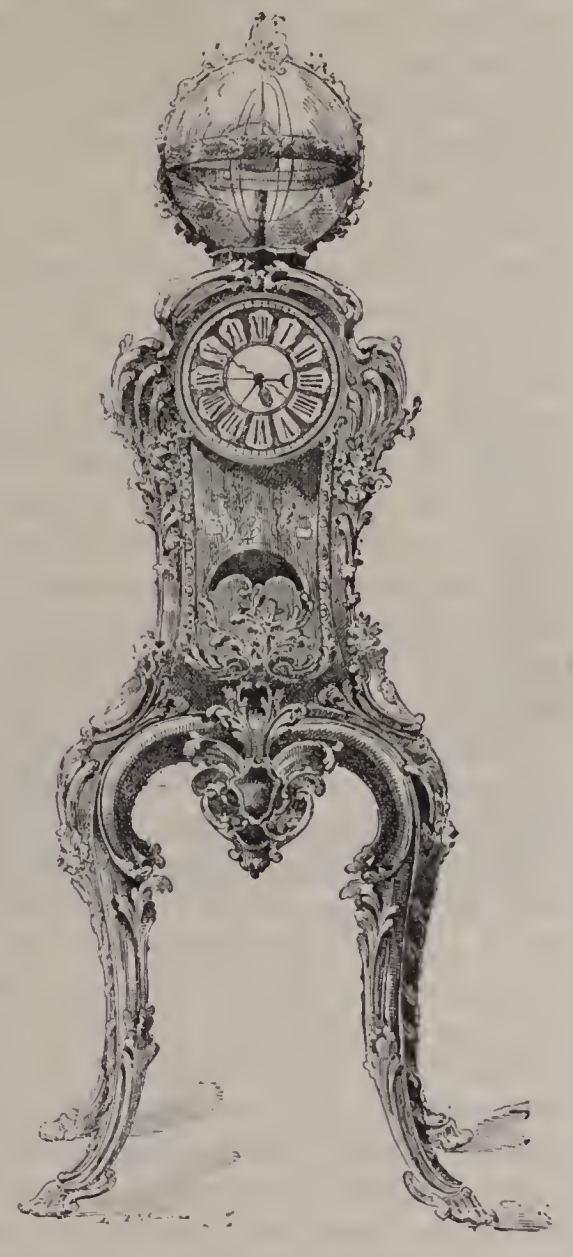


Fig. 20. — Horloge astronomique, construite par Passement. Palais de Versailles.

horloge représentant « un rocher de cuivre esmaillé de vert et autres couleurs en partie, au devant duquel est une figure de saint Antoine, qui tire la clochette, et à ses costez deux figures de suisse, et vis-à-vis un parterre entouré d'une manière de balustrade, au milieu duquel est un bassin de fontaine d'argent et trois petites figures; le tout posé sur un soc (*sic*) d'ébeine porté sur 4 oignons de cuivre ».

Constatons encore que ces appareils compliqués n'étaient pas, comme on pourrait le croire, relégués parmi les objets de vitrine conservés loin des yeux. L'horloge préférée de Louis XIV, celle qui ornait la salle du Conseil, est ainsi décrite par un témoin oculaire :

« Toutes les fois que l'horloge sonne, écrit Dargenville, deux coqs chantent chacun trois fois en battant des ailes. En même temps, des portes s'ouvrent de côté et des figures en sortent, portant chacune un timbre en chaque manière de bouclier, sur lequel deux amours frappent alternativement les quarts avec des massues. Une figure de Louis XIV, semblable à celle de la place des Victoires, sort du milieu de la décoration; il s'élève au-dessus un nuage d'où la Victoire descend, portant une couronne qu'elle tient sur la tête du Roi, tandis qu'on entend un carillon fort agréable à la fin duquel tout disparaît. » (*Voyage pittoresque des environs de Paris.*) Ajoutons que cette pièce extraordinaire portait sur le côté l'inscription suivante : « Cet horloge a esté fait par Antoine Morand de Pontdevaux (1706). »

Mais, à côté de ces horloges curieuses ou simplement coquettes, comme celles dont le Grand Roi fit cadeau aux ambassadeurs siamois, et dont la description figure au *Mercure* d'avril 1687, la fin du XVIIe et surtout le commencement du XVIIIe siècle virent éclore une foule d'horloges ou de pendules — car c'est le nom qu'on leur donna désormais — qui constituent de véritables monuments de la plus grande magnificence et de la plus absolue beauté. Il n'en faudrait pas conclure, toutefois, qu'on renonça tout à fait à ces petits automates, qui avaient fait la joie de Louis XIV et de sa Cour. Nous trouvons dans le *Mercure* de décembre 1758 la description d'une pendule qui mettait en mouvement plus de trente personnages divers. On y voyait une forge avec le maréchal battant le fer, le garçon tirant le soufflet, la servante tenant une mule, la femme amusant un enfant; il y avait aussi un homme fendant du bois, des scieurs de long, un rémouleur, des chasseurs, un homme en bateau tiré par des canards, une dame en amazone, un cabriolet avec un monsieur et une dame, des moulins à vent, etc., tout cela mouvant et agissant. Mais ce sont là désormais des exceptions. En général, les horloges du XVIIIe siècle sont plus sérieuses. Les horlogers de ce temps, au surplus, furent admirablement secondés dans la fertile éclosion de leurs beaux ouvrages par des artistes de tout premier ordre. Les Daniel Marot, les Bérain, les Lepautre avaient créé pour eux un style d'une ampleur incomparable, que les Boulle, les Macé, les Crescent, les Martin complétèrent, en donnant aux boîtes et aux gaines une magnificence inconnue précédemment, et qu'on ne devait plus revoir.

Pour se rendre compte de l'étonnante magnificence des horloges de cette époque, il faut d'une part parcourir attentivement la collection des *Inventaires des meubles de la Couronne*, et d'autre part suivre avec quelque soin les journaux du temps, la *Gazette*, le *Mercure*, l'*Almanach sous verre*, les *Affiches de Paris*, etc. Dans les inventaires royaux, on trouve la réunion la plus étonnante de meubles de prix qu'on puisse imaginer. Ce sont des pendules avec la boîte en marqueterie de Boulle, avec des ornements de bronze de la plus fine ciselure, et affectant des dimensions que nous ne connaissons plus guère. Quelques spécimens, heureusement, nous ont été conservés, qui nous permettent d'imaginer la somptuosité de ceux qui ont disparu. Citons, entre vingt : « une grande et belle pendule, qui sonne divers carillons aux heures, tout enrichie d'ornements de bronze et enfermée dans une boîte de marqueterie de cuivre et d'ébène à trois glaces, portée sur un grand piédestal de même marqueterie orné par devant des armes de France et par les costés des chiffres de Louis XIV, le tout de bronze doré, finy par huit pieds de biche, aussy de bronze doré, le tout ensemble ayant 8 pieds et demi de haut. » (Voy. fig. 19.)

A côté de ces pendules monumentales, il y avait les pendules en métal précieux. Les pendules d'argent doré figuraient en nombre à Versailles et dans les autres résidences royales. Celle qu'on voyait en 1768, à Bellevue, dans la grande chambre du roi, était entièrement en argent avec la boîte en argent doré, « cizelé de feuillages, fleurons et masques, avec ornements à jour, terminée par une couronne royalle, et portée sur un piédestal

carré aussi d'argent doré ». Cette pièce magnifique avait été fabriquée par Pelletier et Puion pour Louis XIV. Dans le cabinet du Conseil, on admirait également « en forme de cassollette, cizelée d'oves, masques et feuillages, surmontée de trois cupidons qui tiennent un globe couronné ». La console sur laquelle reposait cette belle œuvre était également en argent doré. Elle est, dit le *Mercure*, « formée par deux petits enfants qui soutiennent des guirlandes de fleurs avec les armes de France ».

En regard de ces pendules quelque peu officielles, il convient de placer les pendules fines et délicates, riches et gracieuses qui abondent alors. Telle était la pendule en forme de lyre que Louis XV emprunta au garde-meuble pour la donner au duc de Chevreuse, en récompense des services rendus à l'État, et aussi celle que ce même prince offrit comme souvenir à M. de Puisieux, lorsqu'il quitta le ministère, et qui représentait les Trois Parques (*Mémoires de Mme de Genlis*, p. 112). Telle est encore la petite pendule de « laque rouge à petits bouquets dorez » que nous trouvons en 1769 au Petit Trianon, dans le cabinet du dauphin. Quant à la pendule de porcelaine de Saxe que le roi donna à Madame Adélaïde, elle mérite qu'on reproduise sa description : « Sur le devant sont un berger avec son chien et un perroquet placé sur un tronc d'arbre d'or, d'où pendent quelques bigarots ; le tout posé sur un cartouche irrégulier de feuillages en consolles de bronze doré, portant le cadran dont les heures sont d'émail, surmonté d'un petit Bacchus de porcelaine. »

Fig. 21. — Carte-adresse de Passement.

Enfin, pour que la nomenclature soit complète, il nous faut arriver aux horloges savantes, à celles dont l'incroyable complication, après avoir été un sujet d'admiration pour le monde élégant d'alors, est demeurée pour nous un objet d'étonnement. Dans cette catégorie, il convient de placer « une pendulle de 28 pouces de haut, marquant les heures, jours, mois, fêtes et signes du Zodiaque, en bronze et en argent; la boëte d'ébène, avec ornemens de marqueterie de cuivre et d'étain, terminée d'un frontispice enrichy des armes de France », que le roi emportait dans ses voyages; la « pendule à équation, la boëte de marqueterie de cuivre sur fond d'ébène, de forme ronde, ornée de feuilles et des armes du Roy », que Louis XV avait à Saint-Hubert dans sa chambre à coucher, et surtout les deux monuments d'horlogerie que ce même roi possédait dans sa chambre à Versailles. Ici, il faut laisser la parole au procès-verbal, que dresse, avec une conscience et une clarté parfaites, le fonctionnaire chargé alors de l'administration du garde-meuble royal. « Deux boëtes à pendule de bois violet et roze en mosaïque à placages, pour recevoir deux mouvements de pendule à équation, l'une solaire, répétant l'heure à tous les quarts, l'autre lunaire, ornées de bronzes ciselés et surdorés d'or moulu, relatifs (*sic*) au soleil et à la lune avec les attributs d'Apollon et de Diane; lesdites boettes soutenues de roulettes de cuivre à pivots pour les changer de place, ayant en dedans quatre supports de fer, pour supporter les mouvemens; lesdittes boëtes surmontées d'une cassolette ornée de guirlandes, dont l'une jette des flammes, attributs du soleil, et l'autre une étoille à plusieurs pointes, attributs de la lune; hautes de 7 pieds et demi sur 21 pouces de large. »

Ces dernières pièces nous amènent à la fameuse pendule inventée par Passement et exé-

cutée par Dauthiau, qu'on peut voir encore aujourd'hui à Versailles, et dont nous donnons ici une reproduction. (Voy. fig. 20.) Ce chef-d'œuvre de l'horlogerie et de la mécanique, qui marque régulièrement les heures, les minutes, les secondes, les phases de la lune, l'état du ciel relativement aux planètes, le jour, le mois, fit événement à son apparition. « La pendule de M. Passement est arrivée aujourd'hui ici, écrit-on de Choisy au duc de Luynes en octobre 1753; elle est de la plus belle forme du monde avec de fort beaux bronzes dorés qui en forment le pied. Les côtés et le derrière sont de glace avec un globe dessus, où l'on voit le soleil représenté comme une boule d'or dans le milieu, et toutes les planètes tournant autour avec une précision si grande, que l'ouvrier dit que cela ne pourroit pas se déranger dans dix mille ans. La révolution de Saturne, qui se fait en trente ans, sera un commencement d'épreuve pour ceux qui la verront. Outre cela, elle marque le mouvement moyen, les révolutions de la lune, les jours du mois, en s'assujettissant à leurs longueurs plus ou moins grandes, et même à une année bissextile. Passement a été douze ans à l'imaginer et à en faire les calculs et huit ans à travailler. Cela me paroît un miracle de science; il se flatte que le roi la prendra et le récompensera à proportion du mérite de son ouvrage. Elle est entourée d'une petite balustrade, comme est actuellement l'Amour dans le salon d'Hercule; dans ce moment, elle est dans la galerie de Choisy. » (*Mém.*, t. XIII, p. 90.)

L'année suivante (janvier 1754), au moment où l'on transporte cette belle pièce à Versailles, le duc de Luynes revient sur ses mérites. (*Ibid.*, t. XIII, p. 141.) De son côté, la *Gazette de France* consacre, à la date du 19 janvier et à celle du 9 février 1754, deux articles détaillés à cette curieuse pendule, et nous trouvons dans le *Mercure* de mars un article non moins élogieux, qui nous apprend que Passement a passé vingt années de sa vie à en combiner les effets, et que Dauthiau n'a pas employé moins de douze années pour achever cet admirable travail. Enfin, dernière consécration, le cabinet où le chef-d'œuvre de Passement fut installé à Versailles prit, à partir de ce moment, le nom de « Cabinet des pendules ». C'est vraisemblablement à la suite de cet événement que Passement adopta sur ses cartes le titre d'ingénieur du Roi, « pour les ouvrages qui donnent une juste mesure du temps ». (Voy. fig. 21.)

Hâtons-nous de constater que si Passement consacra vingt années de sa laborieuse existence à la confection de cette œuvre exceptionnelle, entre temps, il s'occupa aussi de mener à bien d'autres entreprises du même genre, car nous lisons dans la *Gazette de France* du 2 mars 1754 la description d'une autre pendule qui ne semble pas avoir été beaucoup moins compliquée. « Le sieur Passemant, ingénieur du roi, écrit le correspondant de ce journal, vient de finir une pendule destinée pour le roi de Golconde. Cette pendule représente les différents instans de la création réunis sous le même point de vue. D'abord le chaos semble se débrouiller; la partie supérieure du globe est déjà formée. Des rochers et des chutes d'eau paroissent devoir former le reste de ce globe. Plusieurs nuages s'élèvent et sont terminés par un soleil de deux pieds de diamètre. Le milieu du soleil contient le cadran de la pendule sur un fond doré. On voit dans les nuées un planisphère où les planètes ont leurs orbes excentriques, et dont le mouvement est accéléré dans la périhélie et retardé dans l'aphélie. On découvre aussi la lune, qui croît et décroît. Le globe, qui représente la terre et qui est de bronze, a quatorze pouces de diamètre, et il tourne sur lui-même. Tous les païs du monde y sont représentés. Un rayon de soleil tombe sur ce globe. Tandis que le soleil se lève pour les villes qui touchent le bord oriental du cercle, par lequel la partie éclairée de la terre est séparée de la partie obscure, il se couche pour les villes qui touchent le bord occidental. Les lieux qui passent sous le rayon solaire ont midi. Les pôles du globe s'élèvent et s'abaissent alternativement de vingt-trois degrés et demi pendant l'année, tantôt au-dessus, tantôt au-dessous de la partie éclairée. Par ce moyen, on

voit les jours croître et décroître régulièrement. Cette pièce est toute de bronze doré. Elle est de quatre pieds et demi de hauteur, et sa largeur est de trois pieds. »

Il est vraisemblable que cette curieuse horloge ne fut pas expédiée à son destinataire, ou qu'elle fut exécutée en double, car il existe au palais de Versailles une pendule magnifique répondant à cette description (voy. fig. 22), que nous avons tenu à donner intégralement, parce qu'elle marque une nouvelle phase dans la décoration des pendules et des horloges, la phase qu'on pourrait appeler *littéraire*. Jusque-là, dans la confection de ces appareils, une chose avait primé tout le reste, la connaissance de l'heure. Comme conséquence, le cadran avait tenu, dans toutes les horloges et pendules, la place principale, la plus en vue, celle qui frappait de suite les regards. On avait bien mêlé à sa décoration quelques allégories relatives aux divisions du temps et à la brièveté de la vie

Fig. 22. — Horloge astronomique, dite de *la Création du monde*, construite par Passement. — Palais de Versailles.

Fig. 23. — Pendule allégorique, exécutée par Gallien. — Palais de Versailles.

humaine. Le Soleil, les Parques, l'Aurore, le Jour faisaient pendant à la Nuit. Saturne avec sa faux s'étaient agréablement groupés autour du cadran; mais ce dernier, ne craignons pas de le redire, était resté le membre essentiel de l'instrument. Désormais il n'en sera plus ainsi. La connaissance de l'heure va presque devenir l'accessoire; l'intérêt principal résidera dans le *sujet*.

En 1756, les *Menus Plaisirs* entraient carrément dans cette voie nouvelle, en commandant à Gallien, pour le cabinet du Conseil, à Versailles, une pendule représentant la France, gouvernée par la Sagesse, couronnée par la Victoire et accordant sa protection aux Arts. Le duc de Luynes prend soin de nous renseigner sur l'émotion considérable que produisit cette composition allégorique, payée 6500 livres à son auteur. C'est vers le même temps

que furent acquises par le mobilier de la Couronne la pendule signée par Saint-Germain et représentant l'*Enlèvement d'Europe* (voy. fig. 27), ainsi que celle où Vion, en collaboration avec Le Paute, avait représenté les trois Grâces et l'Amour. Une autre pendule de nuit, décrite par un inventaire de 1770, qui fait intervenir Jupiter, la Victoire, Pallas et Saturne, est encore plus compliquée comme allégorie.

Ajoutons que ce n'était pas seulement chez le roi que l'on rencontrait de ces pendules à *sujet*. Chez l'architecte Daviler, nous trouvons une horloge exécutée par Delepie où sont symbolisés les attributs de l'Architecture. Mme de Pompadour achète chez Lazare Duvaux et expédie à la princesse de Naples une pendule ornée d'un groupe de Saxe représentant un *Concert champêtre*. En 1765, le notaire Angot convoque chez lui le public pour admirer (et acheter au besoin) une pendule représentant l'*Histoire d'Andromède*, « enrichie de pierres précieuses, de nacre et de grenats », relativement à laquelle le sieur Longeau-Dupré est chargé de donner « tous les éclaircissemens nécessaires ». La même année, chez le sieur Pally, rue Saint-Honoré, on trouve à acheter une pendule représentant *Vénus admirée par un Amour* et *Cupidon sur un char traîné par des colombes*. En 1775, le sieur Guérin, ferrailleur, fait annoncer dans les journaux une pendule de 40 pouces de haut, représentant le *Sacrifice d'Iphigénie*. Deux ans plus tard, le sieur Barde, graveur, met en vente une pendule représentant la *Force*, la *Justice* et les *Arts*. En 1778, tous les curieux se pressent chez le sieur Macé, bijoutier, pont au Change, pour contempler « une superbe pendule dorée d'or moulu, représentant la *Création de l'homme* et des allégories relatives au mariage du roi, considérablement enrichie de pièces massives en argent, sur lesquelles sont les armes de nos provinces ». Enfin le sieur Granchez, le bijoutier attitré de Marie-Antoinette, met en vente toute une série de pendules représentant l'*Innocence*, la *Pleureuse d'oiseaux*, *Apollon et Daphné*, etc. ; en un mot, une collection complète de *sujets* on ne peut plus poétiques. Et ce ne sont pas des artistes de second ou de troisième ordre qui exécutent les modèles de ces allégoriques compositions. C'est le temps où Falconnet sculpte lui-même cette pendule des *Trois Grâces*, qui, à la vente Double (1881), fut payée 101 000 francs. (Voy. fig. 24.)

A ce moment, au surplus, le *sujet* est si bien devenu la principale préoccupation en ces matières, qu'on s'ingénie par tous les moyens possibles à dissimuler le cadran. C'est le moment, en effet, où l'on exécute ces pendules en forme de vases, de globes, etc., dont les heures, disposées horizontalement et animées d'un mouvement de rotation, fournissent des indications à peu près illisibles. Une pareille tendance, si contraire au bon sens, n'est pas sans froisser les esprits raisonnables, et Favart, dans sa pièce intitulée *l'Anglais à Bordeaux*, représentée en 1763, met les vers suivants dans la bouche de son personnage principal :

Tout ne présente ici qu'un luxe ridicule :
Quoi, l'art a décoré jusqu'à cette pendule !
On couronne de fleurs l'interprète du tems,
Qui divise nos jours et marque nos instans.
Tandis que tristement ce globe qui balance
Me fait compter les pas de la mort qui s'avance,
Le François, entraîné par de légers désirs,
Ne voit sur ce cadran qu'un cercle de plaisirs.

Percier n'hésite pas, lui aussi, à critiquer cette tendance ridicule : « Si l'on jette un coup d'œil sur ces mille et mille sortes de pendules, productions nées sans un véritable auteur, écrit-il, on se convaincra de tout ce que peut engendrer de ridicule l'esprit de la mode. » Et cependant on sait si Percier hésita à user et abuser des attributs et des emblèmes, et si son exemple fut suivi par les artistes, ses contemporains.

Le 9 brumaire an II, le comité artistique de la ville de Paris mettait, en effet, au con-

cours un ensemble de figures allégoriques pour orner la « pendule qui devait être placée dans la salle des séances du corps constituant »; et l'Empire pas plus que la Restauration ne se privèrent d'exploiter les *sujets* de pendule. Fait extrêmement curieux, cette subordination du principal à l'accessoire s'étendit jusqu'à la sonnerie. A cette sonnerie claire, limpide, indiquant les heures, les demies, les quarts, on n'hésita pas à substituer, au milieu du XVIIIe siècle, les sonneries à carillon, et plus tard celles à musique. C'est encore Louis XV qui paraît avoir été l'instigateur de cette mode nouvelle. Louis XV, qui poussait l'amour des pendules et des horloges jusqu'à en placer de curieuses dans ses boudoirs les plus secrets, et qui dut ainsi la révélation des mystères de son Parc aux Cerfs à sa passion pour les pendules (voy. Barbier, *Journal*, t. V, p. 373), Louis XV est le premier qui s'offre à nous comme ayant introduit les horloges carillonnantes à la Cour. Le duc de Luynes nous apprend, en effet, qu'au mois de décembre 1747 « le roi envoya à la reine, pour ses étrennes, une fort belle pendule pour mettre dans ses cabinets, à laquelle il y a un carillon qui joue treize airs; ce fut M. le comte de Noailles qui fut chargé de porter ce présent ». A partir de cette époque, on voit apparaître un peu partout ces bruyantes pendules. En 1760, le sieur Arnould, horloger à Nancy, met en loterie (700 billets à 6 livres chacun) « une pendule à carillon et à ressorts qui, contrairement à ceux établis jusqu'à présent, ne donnant que des airs simples, sans cadence et de peu d'étendue, donne des airs à deux parties continues, qui ont du brillant et de longues cadences, avec beaucoup d'étendue ». Cette pendule jouait douze airs différents, un à chaque heure. « Ces airs se changent, ajoute le prospectus que nous citons, par le seul mouvemeent du cylindre, sans le secours d'aucune autre partie de la machine et à volonté. Le même air peut être tenu aussi longtemps qu'on le juge à propos. » Et ce ne sont pas seulement les oisifs qui s'offrent de ces pendules musicales, les personnes les plus spirituelles n'hésitent pas à se conformer à cette mode singulière. En 1763, le célèbre Thiout fabrique pour Mme d'Épinay une pendule qui carillonne douze airs différents et joue douze autres airs d'orgue. Mieux que cela, en 1776, les *Annonces, affiches et avis divers* du 5 mai signalent, comme étant à vendre, rue Sainte-

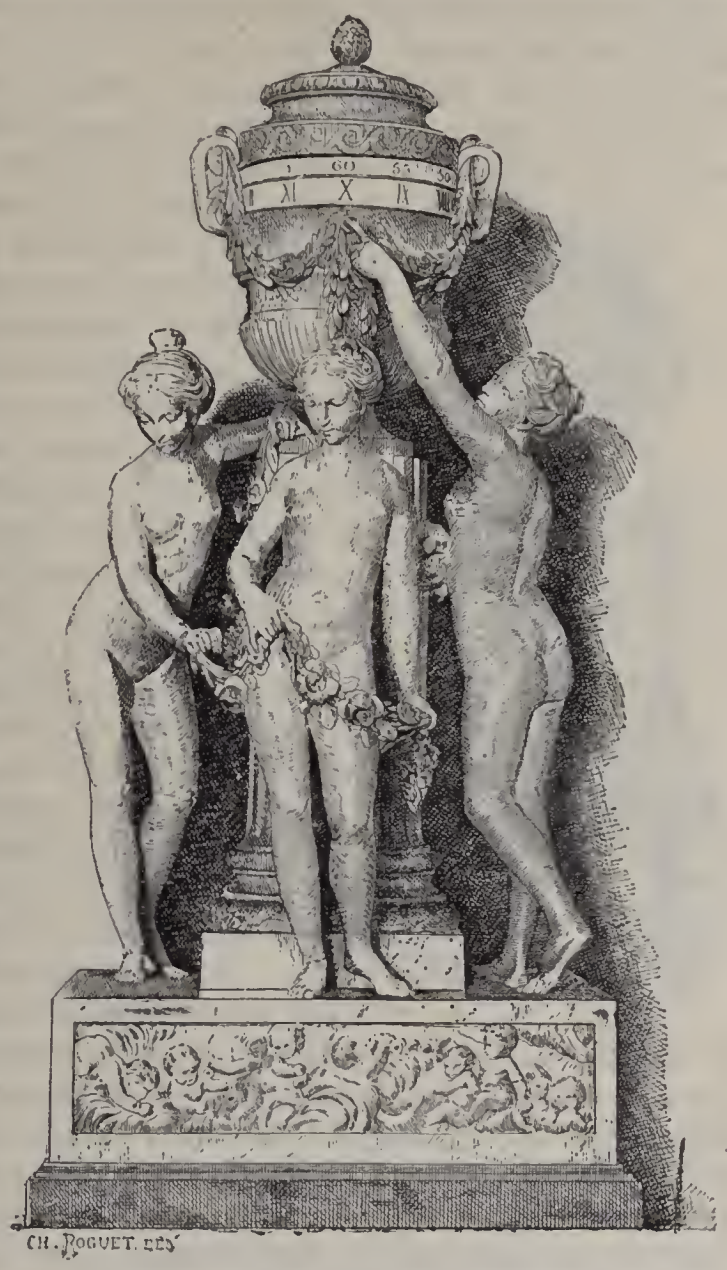


Fig. 24. — Pendule des *Trois Grâces*, sculptée par Falconnet.

Croix-de-la-Bretonnerie, une pendule à carillon jouant vingt-huit airs, garnie d'un orgue et à répétition. En 1772, Étienne Lenoir, horloger, quai de Gesvres, confectionne une pendule à carillon, « sonnant l'heure, la demie et dix airs à chaque heure, qu'elle répète ou qu'on change à volonté ». En 1777, nous en trouvons chez le sieur Girard, rue des Fossés-Saint-Germain-l'Auxerrois, une autre qui joue également douze airs consécutifs. Enfin les journaux du 26 janvier 1778 insèrent l'annonce suivante, sous le titre : « Avis de M. Avrillon, huissier, rue Thibaudé » : « La personne qui a offert 3100 livres d'une pendule à carillon enrichie de diamans, est priée de repasser. » Nous pourrions multiplier ces exemples, mais cette dernière pendule est assez riche pour que nous n'en citions pas d'autres. Hâtons-nous de constater en terminant que, dès 1776, la critique de ces carillons s'était fait jour dans la presse, et le *Mercure* de novembre de cette année parlait déjà de « l'ennui que cause le bruit confus de sons discordants, qui frappe et fatigue l'oreille ».

Fig. 25. — Petite pendule à cadran mobile, exécutée par Lépine (XVIIIe siècle).

Le XIXe siècle, c'est une justice à lui rendre, s'il continua de pratiquer pour le *sujet* un culte qu'il a poussé jusqu'au fanatisme et qui a entraîné l'horlogerie dans les voies les plus banales, a renoncé à peu près complètement au carillon. La pendule peut offenser encore les yeux, du moins elle ne chagrine plus les oreilles. Mais cette heureuse réforme provient moins, il faut le reconnaître, d'une amélioration du goût que du rôle nouveau joué par la pendule. On a vu plus haut qu'aux environs de 1750 on commença de posséder dans toutes les maisons un peu luxueusement meublées ce qu'on était accoutumé d'appeler des *cheminées de glace*, c'est-à-dire des cheminées surmontées d'une glace de grandes dimensions, mise sur parquet.

Cette disposition nouvelle amena la constitution de ce que l'on nomma depuis la Garniture de cheminée, laquelle garniture se composa d'une pendule, de deux candélabres et parfois de deux coupes ou cassolettes. Ces garnitures, devenues classiques, remontent, par conséquent, à la moitié du siècle dernier. Dans l'*Inventaire de Charles Parrocel, peintre du roy* (1752), figure la première « petite pendule de cheminée, faite par Maire, à Paris », dont nous ayons retrouvé la trace. Cette mode, toutefois, dut mettre quelque temps à se généraliser, car, en 1783, Mercier, dans son *Tableau de Paris* (t. XII, p. 170), la représentait comme de date récente. « On met une pendule sur toutes les cheminées, écrit-il, on a tort; mode lugubre. Il n'y a rien de si triste à contempler qu'une pendule. Vous voyez votre vie s'écouler pour ainsi dire, et ce balancier vous avertit de tous les moments qui vous sont enlevés et qui ne reviendront plus. »

Quoi qu'il en soit, la garniture de cheminée s'implanta si bien dans nos usages, que, dès le commencement du XIXe siècle, la pendule, qui constitue la pièce principale de ces garnitures, devint bien plus un objet de décoration qu'un meuble d'une utilité précise, et que sa mission fut au moins autant de concourir à l'ornementation de la cheminée que de dire l'heure à ceux qui désiraient la connaître. C'est là qu'il faut chercher la décadence de l'horlogerie courante. Alors que l'horlogerie de précision a toujours été en s'améliorant et a atteint un degré de perfection rare, alors que dans la construction des régulateurs on est parvenu à une irréprochable exactitude, la fabrication des pendules d'appartement a renoncé à toutes ces combinaisions ingénieuses et compliquées, qui donnaient à nos ancêtres la solution d'une foule de problèmes curieux. Aujourd'hui, c'est la beauté de

l'enveloppe, la forme et le style de la boîte qui préoccupent l'acquéreur; la qualité du mouvement est regardée comme purement accessoire. Souvent on oublie même de s'en informer, et ce fait est d'autant plus remarquable que, pour les montres et les chronomètres, les exigences, bien loin de diminuer, ont augmenté au contraire.

Jadis un pareil désintéressement aurait semblé des plus coupables. Non seulement les journaux et les recueils périodiques ne manquaient pas de mentionner toutes les découvertes précieuses faites par les Martinot, les Thuret, les Thiout, les Le Roy, les Le Paute, les Lépine, etc., et les perfectionnements réalisés par de grands artistes qui étaient de vrais savants; mais encore ils révélaient au public tous les travaux remarquables exécutés par ceux qu'on pourrait, dans cette matière délicate, appeler des amateurs ou des profanes. Car, on aurait peine à le croire aujourd'hui, une foule de combinaisons ingénieuses concernant les horloges ont été trouvées par des gens du monde, et un certain nombre de pendules précieuses ont été confectionnées par des hommes étrangers à la profession d'horloger. Sans remonter jusqu'à Charles-Quint, lequel, au déclin de sa vie, chercha dans l'horlogerie une distraction à ses chagrins, on peut citer quelques exemples de ces découvertes. Au XVIIe siècle, M. de Villayer se distingua dans ce genre par une ingéniosité rare. « C'est peut-être à lui, écrit Saint-Simon, qu'on doit l'invention des pendules et des montres à répétition pour en avoir excité le désir. Il avoit disposé à sa portée, dans son lit, une horloge avec un fort grand cadran, dont les chiffres des heures étoient creux et remplis d'épices différentes, en sorte que, conduisant son doigt le long de l'aiguille sur l'heure qu'elle marquoit ou au plus près de la division de l'heure, il goûtoit ensuite, et par le goût et la mémoire connoissoit, la nuit, l'heure qu'il étoit. »

Fig. 26. — Pendule enrichie de diamants, ayant appartenu à Marie-Antoinette.

Mieux que cela, le *Journal de Verdun* (n° de février 1716) consacre près de cinq pages à la description d'une horloge extrêmement curieuse et compliquée, dont l'auteur, M. de la Vante, était prêtre et missionnaire des Missions étrangères. En 1719, le révérend père Emmanuel de Viviers, capucin de la province de Toulouse, achevait l'horloge astronomique et universelle de Saint-Jean de Lyon. Le 18 mai 1721, un vicaire de Saint-Cyr, le sieur Pierre Lecomte, était admis à présenter au roi une pendule extraordinaire enfermée dans un globe terrestre de son invention. Enfin, en 1781, le frère Neroi, religieux prémontré de Beaulieu (diocèse de Troyes), inventait une pendule se remontant d'elle-même. N'est-il pas curieux de voir le clergé du XVIIIe siècle, qu'on se représente si frivole, exceller dans une science qu'aujourd'hui il ignore radicalement? Le plus intéressant, c'est que ce goût spécial, qui ne devait pas survivre à la Révolution, ne remontait pas non plus au delà du XVIIe siècle. Jusqu'à cette époque, en effet, les pendules avaient été extrêmement peu communes et l'horlogerie n'était même pas pratiquée dans les villes de peu d'importance. « Les pendules étaient rares en province au XVIIe siècle. J'ai été surpris de n'en rencontrer aucune, sous Henri IV et Louis XIII, chez de riches bourgeois, » écrit M. Albert Babeau. (*Les Bourgeois d'autrefois*, p. 25.) C'est, en effet, seulement sous Louis XIV qu'elles commencèrent à se répandre. L'anecdote suivante, que nous empruntons à Mme de Sévigné

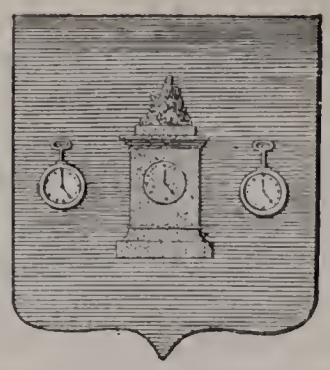
(*Lettres*, t. III, p. 60), vient confirmer ce que nous avançons : « Boucherat, écrivait-elle à sa fille en 1675, me contoit l'autre jour qu'un curé avoit reçu devant ses paroissiens une pendule qu'on lui envoyoit de France; car c'est ainsi qu'ils disent : ils se mirent tous à crier, en leur langage, que c'étoit la gabelle et qu'ils le voyoient fort bien. Le curé, habile, leur dit sur le même ton : Point du tout, mes enfants, ce n'est point la gabelle; vous ne vous y connoissez pas, c'est le jubilé. En même temps, les voilà à genoux. Que dites-vous du bon esprit de ces gens-là? »

C'est par cette amusante histoire que nous terminerons cette monographie. On ne peut finir en meilleure compagnie, ni par un trait plus gai et qui marque mieux la différence

Fig. 27. — Pendule de l'*Enlèvement d'Europe*, bronze de Saint-Germain.

Fig. 28. — Pendule en marbre et bronze (fin du XVIIIe siècle).

des connaissances et des mœurs, car il nous reporte à ce temps dont nous parlions en commençant, où il était extrêmement difficile de savoir exactement l'heure. Aujourd'hui l'hor-



Armoiries corporatives des horlogers parisiens.

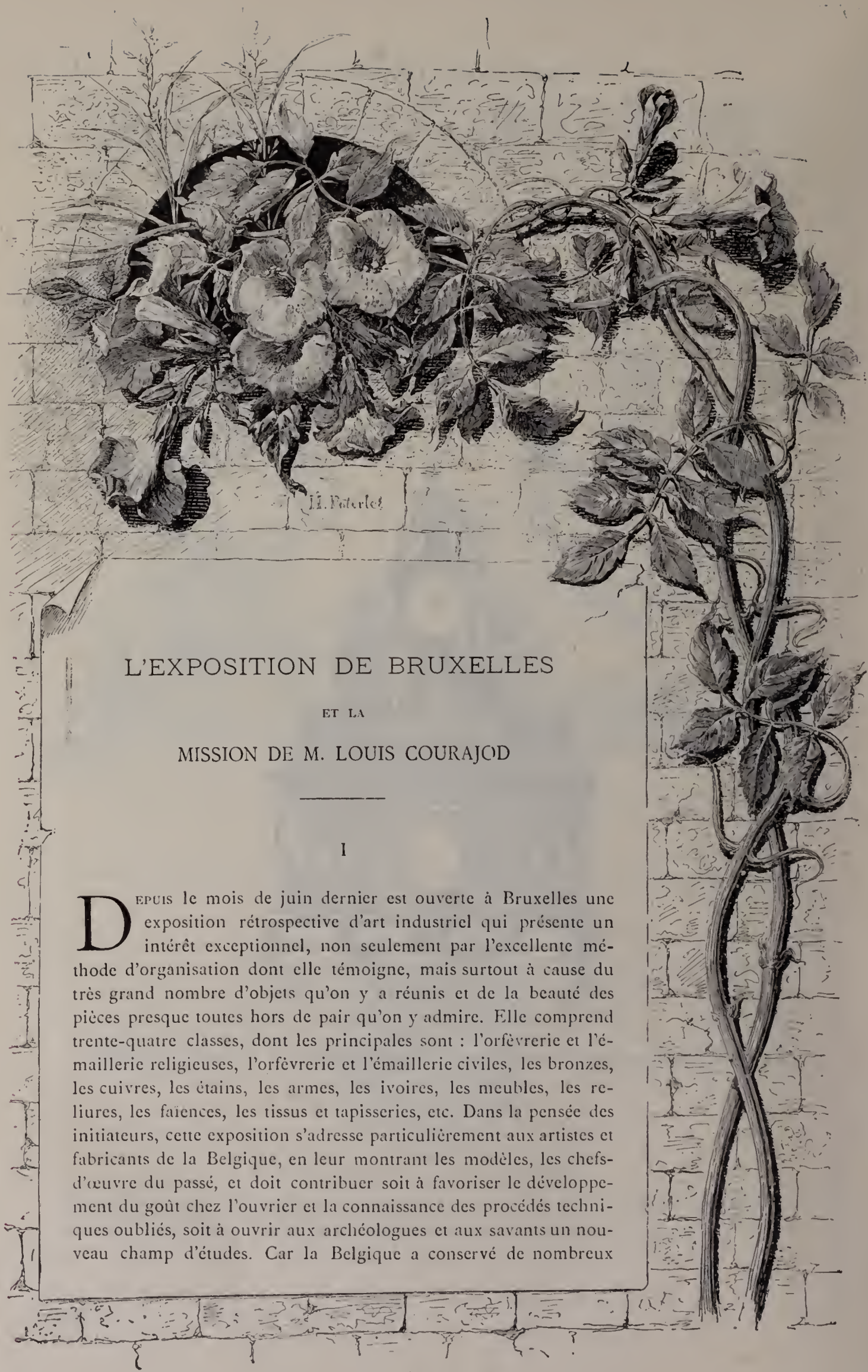
logerie, si elle ne fabrique plus que très exceptionnellement des pièces aussi compliquées que celles que nous venons de passer en revue, est restée en notre pays une industrie extrê-

mement prospère. On estime le chiffre d'affaires qu'elle fait à 62 millions. C'est à Paris, à Besançon, à Montbéliard, à Morez, à Cluses et à Saint-Nicolas-d'Aliermont que se trouvent ses principaux centres de fabrication. C'est à Paris surtout que l'on fait la grosse horlogerie, et le Marais livre chaque année environ 250,000 pendules et 300,000 huitaines, réveille-matin, habitacles, etc. Ces chiffres se passent de commentaire.

HENRY HAVARD [1].

1. La remarquable étude qu'on vient de lire est un simple fragment que l'auteur a bien voulu nous communiquer de son bel ouvrage le *Dictionnaire de l'ameublement*, dont le deuxième volume vient de paraître (maison Quantin, éditeur). Les illustrations qui l'accompagnent nous ont été obligeamment prêtées par l'éditeur. Nul éloge ne pourrait donner une plus complète idée de l'œuvre colossale qu'a entrepris notre éminent collaborateur, et par ce seul article sur les horloges que nous publions ici, le lecteur se rendra aisément compte de la valeur, de l'originalité, de l'attrait de ce *Dictionnaire*, qui en comprend des centaines du même genre. Il n'est pas de bibliothèque sérieuse qui désormais ne se doive de lui faire place.

Fig. 29. — Pendule montée sur son socle (extrême fin du XVIIIe siècle). — Palais de Fontainebleau.



L'EXPOSITION DE BRUXELLES

ET LA

MISSION DE M. LOUIS COURAJOD

I

Depuis le mois de juin dernier est ouverte à Bruxelles une exposition rétrospective d'art industriel qui présente un intérêt exceptionnel, non seulement par l'excellente méthode d'organisation dont elle témoigne, mais surtout à cause du très grand nombre d'objets qu'on y a réunis et de la beauté des pièces presque toutes hors de pair qu'on y admire. Elle comprend trente-quatre classes, dont les principales sont : l'orfèvrerie et l'émaillerie religieuses, l'orfèvrerie et l'émaillerie civiles, les bronzes, les cuivres, les étains, les armes, les ivoires, les meubles, les reliures, les faïences, les tissus et tapisseries, etc. Dans la pensée des initiateurs, cette exposition s'adresse particulièrement aux artistes et fabricants de la Belgique, en leur montrant les modèles, les chefs-d'œuvre du passé, et doit contribuer soit à favoriser le développement du goût chez l'ouvrier et la connaissance des procédés techniques oubliés, soit à ouvrir aux archéologues et aux savants un nouveau champ d'études. Car la Belgique a conservé de nombreux

PHOTOTYPIE A. QUINSAC & G. BAQUIÉ, RUE CLAUDE-BERNARD, PARIS

POIRES A POUDRE EN IVOIRE

TRAVAIL ALLEMAND DU XVIIe SIÈCLE

(Collections du Musée de Nuremberg).

produits de ses industries d'art jadis si florissantes : les hôtels de ville, les églises, les musées, les hospices et les établissements religieux renferment d'immenses trésors qui sont pour ainsi dire invisibles, en tout cas à peu près inaccessibles aux artistes qui auraient besoin de les consulter comme des documents. Les couvents, qui sont fort nombreux, possèdent des merveilles d'orfèvrerie enfouies dans des armoires et dont elles ne sortent jamais. Si le gouvernement belge a la possibilité de puiser quand il lui plaît dans les collections et les monuments de l'État pour exhiber les chefs-d'œuvre qui s'y trouvent, il n'en est pas de même pour les objets appartenant aux congrégations religieuses, qui sont propriété privée. Aussi a-t-il fallu tout le crédit dont le ministère actuel jouit auprès de ces congrégations pour obtenir le prêt temporaire des plus belles pièces de leurs trésors. On ne s'en est pas tenu là. Pour donner plus d'éclat encore et d'importance à l'exposition dont nous parlons, le comité organisateur a fait appel aux principaux collectionneurs de l'Europe, et notamment de la France. C'est ainsi que nos amateurs parisiens les plus connus ont envoyé à Bruxelles des morceaux de choix tirés de leurs cabinets. M. Chabrières a prêté quatre aguamanilles en cuivre, du XIVe siècle, de premier ordre; M. Gustave Dreyfus, une quarantaine de ses plus magnifiques plaques de bronze; M. Paul Gasnault, une série de sceptres chinois des plus riches et des plus rares; MM. Odiot, Mannheim, Maillet du Boullay, Stein, etc., des cuivres, des boiseries, des tapisseries, des émaux.

La Société de l'Union centrale des Arts décoratifs, comprenant qu'une pareille exposition était une occasion unique peut-être dont il fallait faire profiter le public français pour l'étude de l'art décoratif en Belgique, se demanda s'il n'y avait pas lieu de tenter de faire reproduire, par la photographie et par le moulage, des œuvres dont les originaux vont bientôt être réintégrés dans des armoires, d'où ils ne ressortiront plus d'ici longtemps. A cet effet, le comité directeur de notre société, sur la proposition de son président, M. Antonin Proust, délégua un de ses membres, M. Louis Courajod, conservateur adjoint du musée du Louvre, pour aller visiter l'exposition de Belgique et désigner les pièces les plus intéressantes dont la reproduction aurait à prendre place dans notre musée en formation. On ne pouvait faire un meilleur choix. M. Louis Courajod est un savant dont l'autorité est établie plus encore à l'étranger qu'en France, car notre pays a généralement assez l'habitude de ne s'apercevoir qu'après tous les autres de la grande valeur de certains de nos compatriotes dont les travaux d'érudition sont chez nous trop superficiellement appréciés. M. Courajod a cette double qualité qui est si rare, d'être à la fois un esprit analyste et généralisateur. Nul ne sait mieux que lui le moyen âge et la Renaissance. Chez lui le don d'intuition égale la patience d'investigation. Quand on le voudra, M. Courajod dotera notre musée du Louvre d'un catalogue des objets de la Renaissance qui sera certainement un monument d'érudition, à en juger par les fragments qu'il a publiés de ci de là. Passionné pour la science, constamment agité par quelque problème d'archéologie, d'une activité fébrile, il met un zèle d'apôtre au service des idées qu'il défend, et ne recule devant aucun voyage, ne s'agirait-il que de contrôler un document, de vérifier un texte ou de voir de ses propres yeux un détail qui lui aurait été signalé comme utile à ses études. Aussi M. Louis Courajod accepta-t-il avec empressement la mission qui lui était proposée. L'accueil qu'il a reçu à Bruxelles, où il se rencontra le mois dernier avec MM. Antonin Proust, Henri Bouilhet et Paul Gasnault, représentant notre Société des Arts décoratifs, l'assurance qu'il reçut de M. Jean Rousseau, directeur général des beaux-arts de la Belgique, de faire auprès des exposants toutes les démarches pour obtenir l'autorisation de reproduire les objets qui lui ont été désignés, nous permettent d'espérer qu'avant un an le musée des Arts décoratifs possédera bon nombre de moulages d'après les plus précieuses œuvres de l'exposition actuelle. Quant aux objets appartenant à l'État, le ministre de l'agriculture et des beaux-

arts de Belgique a bien voulu promettre au président de l'Union centrale, M. Antonin Proust, qu'il faciliterait dans toute la mesure possible les moyens de les reproduire, ajoutant que son gouvernement s'associerait sans doute à l'entreprise de notre société et ferait exécuter des moulages pour son propre compte. Nous devons donc nous féliciter de la démarche faite par notre Société, puisqu'elle aboutit à un aussi heureux résultat.

Dans le rapport qu'il a immédiatement adressé au président de l'Union centrale des Arts décoratifs, M. Louis Courajod divise en trois séries les objets dont il importe, d'après lui, d'acquérir des reproductions : 1° objets déjà moulés et qu'on peut acheter dès maintenant en Belgique; 2° objets à photographier, comprenant des œuvres d'orfèvrerie, de dinanderie, des étoffes, des ivoires, des broderies, etc.; 3° objets à faire mouler. La première série comprend des pièces d'orfèvrerie célèbres, telles que la boucle composée d'épaisses plaques d'or battu décorées de sertissures de pierres précieuses, qui appartient à l'église Notre-Dame de Tongres, et l'agrafe de manteau, du ve siècle, qui est à l'Institut archéologique liégeois; la couverture d'évangéliaire, formée d'une plaque d'ivoire sculpté, de la cathédrale de Saint-Paul, à Liège; le puits d'Anvers, attribué à Quentin Metsis, qui est en fer forgé et que tous les touristes ont admiré; le retable de l'église de Hakendover, du xive siècle; les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège; le bénitier de l'église Saint-Jacques, à Louvain; le lutrin de l'église Saint-Martin, à Hal, etc. La seconde série, qui est la plus nombreuse, comprend une centaine d'œuvres, parmi lesquelles il faut mentionner, dans la *section de l'orfèvrerie religieuse :* les croix, de travail byzantin, qui appartiennent à la congrégation des sœurs de Notre-Dame de Namur (n°s 36 et 37 du catalogue); le reliquaire de l'église Notre-Dame de Walcourt (n° 42); la croix de la cathédrale de Namur, très belle pièce du xvie siècle (n° 45); la châsse de saint Hadelin, du xiie siècle, qui appartient à l'église de Saint-Hadelin, à Visé (n° 52); le reliquaire exécuté par le moine Hugo d'Oignies, au xiiie siècle (n° 73), et qui appartient aux sœurs de Notre-Dame de Namur; divers phylactères superbes, du moine Hugo d'Oignies (n°s 93, 94, 95, 96, 97); le reliquaire-ostensoir de l'église Notre-Dame de Tongres, du xive siècle (n° 108); le vase-reliquaire exécuté par le frère Hugo d'Oignies (n° 129); l'admirable couverture d'évangéliaire en bois recouvert de plaques d'argent, exécutée par le frère Hugo d'Oignies, et appartenant aux sœurs de Notre-Dame de Namur (n° 148); le calice, du même (n° 153); la bille de chape, quadrilobée, en argent doré, du xvie siècle, qui est à l'église Notre-Dame de Tongres (n° 248), etc.; — dans la *section de l'argenterie :* l'aiguière en forme de casque de l'époque Louis XIV, de la collection de Munck, à Bruxelles (n° 299 du catalogue); le vase d'argent doré, ciselé et gravé, de la cathédrale de Saint-Paul, à Liège (n° 313); — dans la *section de la dinanderie :* quelques chandeliers en laiton (n°s 836, 837), etc.; — dans la *section de sculpture sur bois :* un groupe en chêne polychromé représentant sainte Ursule (1440), d'autres groupes (1441, 1457); le retable de Lambeck (1548); le lutrin de l'église de Zammel; trois retables du musée de la porte de Hal, etc.; — dans la *section de la serrurerie et de la ferronnerie :* divers trépieds porte-lumière (n°s 1057, 1059); les serrures de la collection de M. Vermerch (1078, 1105, 1107); — dans la *section des étoffes et broderies :* la grande chape en drap d'or de l'église Saint-Bavon, de Gand; la chape de l'église de Harlebecke; la chasuble de l'église de Tournay; une bourse de broderie, du xive siècle, décorée de sujets empruntés aux romans d'aventures; etc.

La troisième série des objets que le rapport de M. Louis Courajod indique comme devant être reproduits par le moulage, comprend, ainsi qu'on l'imagine, les pièces les plus importantes et les plus précieuses de l'exposition rétrospective de Bruxelles. Nous nous bornerons à signaler, dans la *section d'orfèvrerie religieuse et d'argenterie de table :* le vase-reli-

quaire en argent, orné d'élégantes bandes niellées qui représentent des feuillages et des animaux fantastiques montant en spirale autour du gobelet, œuvre du frère Hugo d'Oignies (n° 129 du catalogue); le disque de monstrance, en argent gravé, du XIVe siècle, offrant des traces d'émail translucide bleu et portant au centre l'image du Christ en croix, qui appartient au musée diocésain de Liège (n° 136); la couverture d'évangéliaire (n° 148), signalée déjà plus haut, œuvre magistrale du frère Hugo d'Oignies, représentant le Christ entre la Vierge et saint Jean, avec une sorte de cadre ou bordure figurant des chasses mystiques, des têtes de Méduse, de Bacchus, le tout du travail le plus extraordinaire de nielles, d'estampages ciselés et d'applications de rinceaux; des chandeliers d'autel (221); une aiguière avec un plateau, de style Louis XIV, la seule pièce française de toute l'exposition qui ait une véritable valeur, etc.; — dans la *section de la dinanderie :* un lutrin en laiton de l'église Notre-Dame de Tongres (n° 791), dont le soubassement de forme triangulaire, avec plate-bande décorée de quadrilobes ajourés, repose sur trois lions couchés; le lutrin-pelican (798) en laiton, à base hexagone, de l'église Saint-Germain, à Tirlemont; le chandelier pascal en laiton de l'église Notre-Dame de Tongres (n° 811), qui est signé et daté, et peut être considéré comme une des plus belles pièces existant en ce genre; divers autres chandeliers en laiton (823, 826, 831); les deux girandoles en laiton appartenant à l'administration communale de Bruges (834), des aiguières, des buires, le bassin rond en cuivre ciselé et repoussé, avec médaillons figurant Saül qui se jette sur son épée, la mort d'Absalon, le Christ succombant sous la croix, et Samson prenant le miel dans la gueule du lion (878), appartenant à MM. Matthieu, de Louvain, etc.

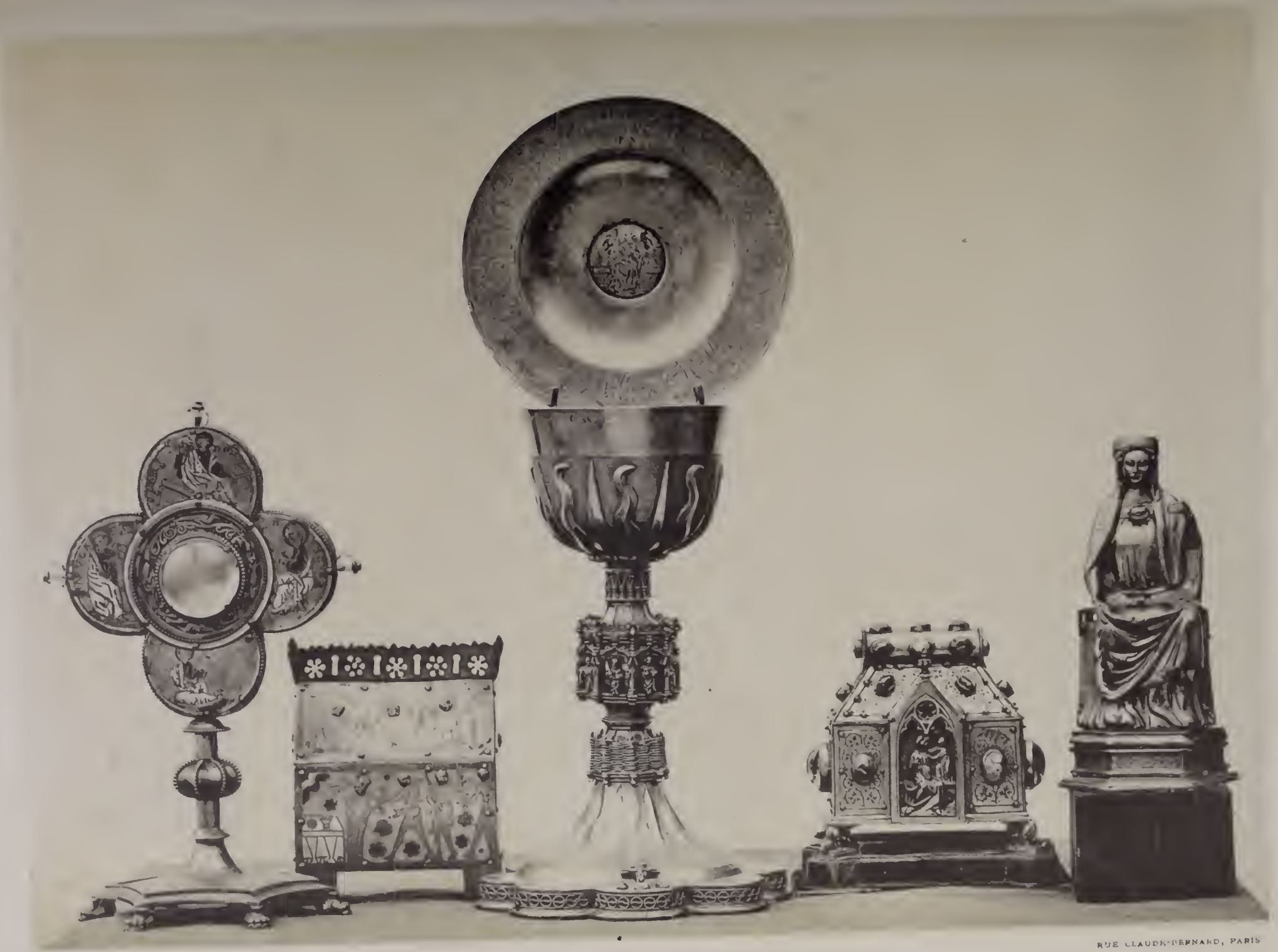
II

Ainsi qu'on le voit, les objets qu'indique M. Louis Courajod, dans son rapport, sont surtout des œuvres d'orfèvrerie. C'est qu'en effet c'est par celles-ci que l'exposition de Bruxelles est surtout remarquable. Sans doute, à examiner chaque chose à la loupe, on y trouve bien çà et là quelques-unes de ces pièces frelatées, de ces restaurations plus ou moins habiles que la plupart des collections modernes ne peuvent se vanter de savoir écarter à l'heure qu'il est, et dont les marchands les plus rusés sont eux-mêmes les dupes. Le truquage a pénétré même au fond des couvents de la Belgique, dans les tiroirs secrets des trésors des cathédrales, et nous pourrions citer plus d'une œuvre suspecte parmi les pièces qu'on aurait toutes les meilleures raisons du monde de croire authentiques, si l'on s'en fiait simplement à leurs certificats d'origine. Ici c'est une croix-reliquaire dont le pied est moderne. Là ce sont deux châsses d'un travail merveilleux, qui sont la gloire de l'église de Huy, et qu'on a horriblement retouchées et déshonorées à toutes les époques par un invraisemblable maquillage. Les restaurations, je le sais, sont une des nécessités des objets d'usage, des objets rares et précieux que l'on ne peut se résigner à laisser sans emploi, parce qu'il leur est arrivé quelque accident; mais c'est aussi la mort de l'art. Les yeux peu exercés confondent aisément le beau et le laid; l'inégalité du travail, quand elle ne choque pas par l'évidence bien accusée, devient une sorte de passeport dont la partie authentique couvre celle qui ne l'est pas. On en arrive à admirer comme des qualités les grossières erreurs que la restauration maladroite n'a pas su éviter, et ces erreurs se transforment en articles de foi dans les dissertations érudites qui se publient en de vénérables in-quarto et dont on accable les inventions des artistes modernes! Oh, la restauration des objets d'art! qui dira le mal qu'elle nous a fait, qu'elle continue à faire à notre industrie!

Mais n'insistons pas sur ce point délicat, surtout à propos d'une exposition où le bon grain, en somme, laisse si peu de place à l'ivraie qui apparaît à peine de loin en loin.

L'histoire de l'orfèvrerie en Belgique s'y révèle de la façon la plus inattendue et la plus éclatante. Si, jusqu'aux environs du xe siècle, ce pays a subi presque entièrement l'influence française et orientale, si les bijoux que l'on rencontre dans les sépultures de cette époque sont des bijoux d'origine franque, verres colorés ou gemmes maintenus par des lamelles d'or soudées sur le fond, ou encore filigranes d'une rare délicatesse, on y vit fleurir, à partir du xie siècle, des écoles d'orfèvrerie demeurées célèbres et dont l'art profondément original se reconnaît aisément. Telles sont, par exemple, l'école de Waulsort, dirigée par Erembert, celles de Stavelot et de Maëstricht. Il y avait à la fin du xiie siècle des ateliers d'habiles émailleurs dans le diocèse de Liège, et les plaques qui recouvrent la châsse de saint Marc, conservée à la collégiale de Huy (n° 57 du catalogue), sont un des spécimens les plus remarquables de leurs travaux. Ces émaux se distinguent nettement de ceux que, vers le même temps, fabriquaient en France les ouvriers de Limoges. Dans ces derniers, le bleu lapis et le vert tendre dominent, tandis que dans les émaux belges le vert nuancé, le gris bleu et le bleu pâle forment les couleurs principales. L'harmonie est moins vive, plus douce. Autre différence : ceux de Limoges portent rarement des inscriptions, en tout cas celles-ci sont de peu d'étendue; tandis qu'elles sont assez longues, gravées en creux, remplies d'émail, dans ceux de Liège et de Maëstricht. Une autre particularité à signaler pour la plupart des objets d'orfèvrerie fabriqués en Belgique vers la fin du xiie siècle, c'est qu'on y trouve, en même temps que des surfaces émaillées, des plaques en cuivre rouge avec ornements ou inscriptions dorées sur un champ bruni.

Deux orfèvres du plus grand mérite, deux orfèvres dont les œuvres brillent à l'exposition de Bruxelles avec un éclat incontestable, appartiennent à cette époque : ce sont Godefroy de Clerc, qui vivait à Huy au milieu du xiie siècle, et le frère Hugo, qui travaillait, au début du xiiie siècle, dans l'abbaye d'Oignies, sur la Sambre. De ce dernier il y a à l'exposition une quinzaine d'œuvres, dont quelques-unes, nous l'avons dit plus haut, ont une valeur capitale et font partie presque toutes du trésor des sœurs de Notre-Dame à Namur. Elles témoignent d'un talent, d'une pureté de goût, d'une habileté de main, d'une connaissance des procédés technique qui n'ont pas été surpassés pendant tout le moyen âge. La pièce la plus importante, la plus caractéristique, est la couverture d'évangéliaire (n° 148 du catalogue) dont M. L. Courajod a demandé avec raison dans son rapport qu'elle fût moulée par les soins de notre Société des arts décoratifs. Elle est considérée comme le chef-d'œuvre du frère Hugo, qui a réuni sur cet objet, ainsi que le remarque judicieusement l'auteur du catalogue de l'exposition, « d'admirables productions des trois procédés techniques qu'il affectionnait particulièrement », c'est-à-dire les *nielles*, les *estampages ciselés* et les *applications de rinceaux* de feuillages, de fleurs et de fruits. « Abandonnant l'emploi des émaux multicolores, dit le savant chanoine de Reusens, Hugo cherche et trouve un nouveau motif de décoration dans un travail original, qui consiste à couvrir les objets, en tout ou en partie, de délicats rinceaux formés de grappes, de fleurettes et de folioles, estampées, réunies par la soudure à de minces tigelles. A ces rinceaux il mêle des figures de cerfs, de chiens, de chasseurs, toutes obtenues, de même que les grappes, les fleurettes et les folioles, par le procédé de l'estampage. Le réseau ou treillis très serré qui résulte de ces opérations est ensuite rivé ou soudé sur les différentes parties de l'objet, dont il suit tous les contours. Hugo emploie encore les pierreries; mais souvent, au lieu de les disposer sur des plaques rectangulaires et de les relier par des filigranes, il les sème artistement au milieu de ses élégants rinceaux. » Ce sont ces procédés que l'on remarque non seulement dans la merveilleuse *couverture d'évangéliaire* dont nous parlons, mais aussi dans les autres œuvres du même moine que possèdent les sœurs de Notre-Dame de Namur. Ainsi il y a une croix dont la face principale est couverte d'ornements en filigranes moulés, figurant des rinceaux en relief montés à



RUE CLAUDE-BERNARD, PARIS

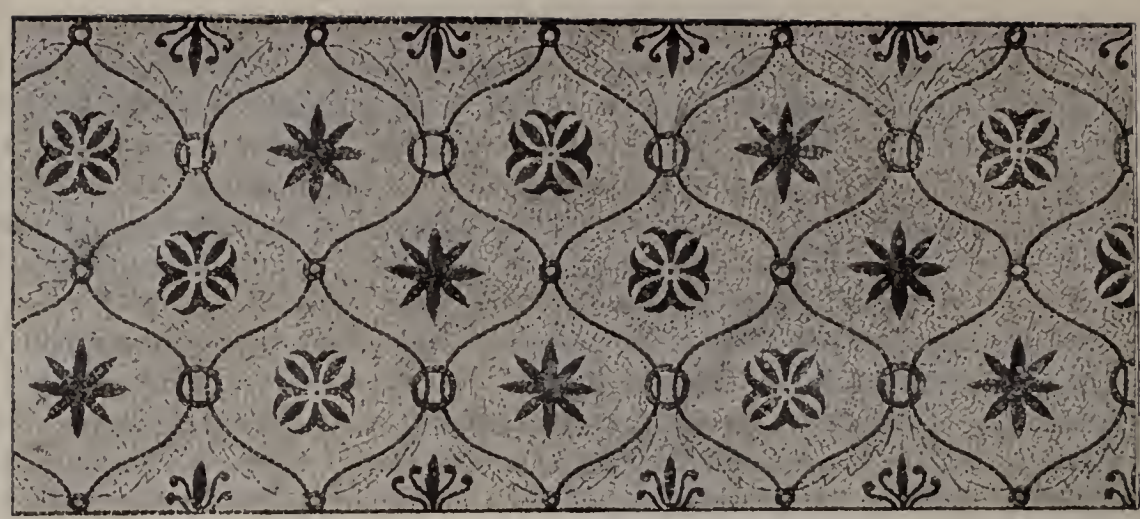
PHOTOTYPIE A. QUINSAC & G. BAQUIÉ,

RELIQUAIRE QUADRILOBÉ ET CHASSE — RELIQUAIRE EN CUIVRE, GRAVÉS, DORÉS ET ÉMAILLÉS (XIIIe SIÈCLE).
CALICE ET SA PATÈNE EN ARGENT DORÉ ET ÉMAILLÉ (TRAVAIL FRANÇAIS, XVe SIÈCLE).
RELIQUAIRE EN CUIVRE GRAVÉ, ENRICHI DE PIERRES FINES ET PETITE STATUETTE DE LA VIERGE (XIIIe SIÈCLE).
(Collection de M. ERNEST ODIOT)

jour, semés de pierreries en cabochons, et dont les extrémités sont ornées de sept médaillons en losanges finement niellés représentant l'aigle symbolique de saint Jean, la Vierge, les animaux symboliques de saint Marc, de saint Luc, de saint Nicolas, patron de l'abbaye d'Oignies, etc. (n° 37). Il y a un reliquaire (n° 73) qui est un chef-d'œuvre de composition et de décoration, dont la forme est à peu près celle d'un croissant monté sur un pied rond appuyé sur le dos de trois animaux chimériques, lequel est décoré de huit plaques repoussées et ciselées en forme de feuilles lancéolées, et offrant les images de la Vierge, des principaux protecteurs de l'abbaye d'Oignies, de divers saints. Ses phylactères, et notamment celui qui figure un disque entouré de six lobes hémisphériques (n° 93), délicatement entourés de filigranes semés de cabochons, ne sont pas d'une moins grande beauté. C'est le dernier mot de l'art de la niellure, car, même pendant la Renaissance, la Belgique n'en connut pas de plus parfaits modèles. Les émaux appliqués sur des plaques d'argent ciselées et gravées, ou bien des émaux translucides d'une excellente exécution, se remarquent, il est vrai, sur les bijoux des siècles suivants; mais, à partir du XVIIe siècle, l'orfèvrerie en Belgique fut frappée de décadence...

Nous n'avons point d'ailleurs l'intention de retracer ici les phases diverses de l'histoire des arts industriels en ce pays. Cette histoire s'élabore présentement, et ce sont les expositions du genre de celle que nous signalons qui contribuent le mieux à fournir aux érudits des éléments précieux de comparaison d'ou sortira bientôt la lumière complète.

VICTOR CHAMPIER.



Fragment d'une mosaïque trouvée à Nîmes.

DE L'ORNEMENTATION

DANS LES MOSAÏQUES DE L'ANTIQUITÉ ET DU MOYEN AGE

(*Suite* [1].)

I

Dans mes deux premiers articles, j'ai essayé de montrer l'importance de la peinture en mosaïque dans l'antiquité, ses ressources, sa variété, sa richesse. Il ne me reste, pour achever de caractériser cette période, qu'à rappeler sommairement le rôle joué par l'ornementation. Aussi bien puis-je être bref, les planches précédemment publiées me dispensant de donner un commentaire détaillé aux lecteurs de la *Revue des arts décoratifs*.

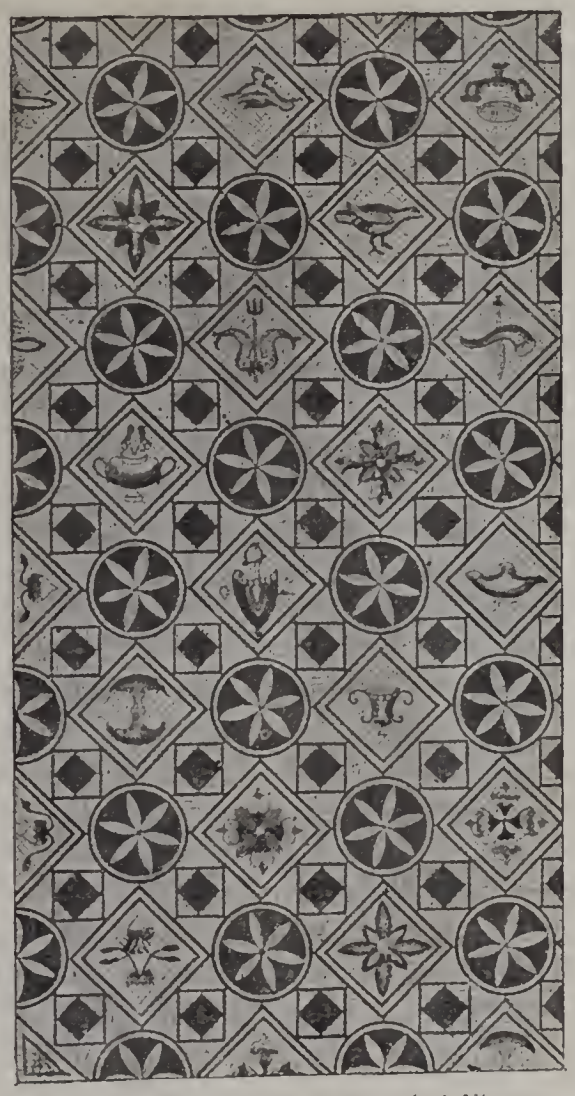
Les ornements de Pompéi sont à la fois les plus élégants et les plus variés; ils révèlent la main d'artistes sûrs d'eux-mêmes, doués d'une imagination fraîche et vibrante, capables de mener à fin avec une verve qui ne se dément pas le thème qu'ils ont abordé. Plus tard l'invention et le style deviennent plus timides; le cadre dans lequel se meuvent les mosaïstes, plus étroit. Ceux-ci n'osent plus s'attaquer à des motifs compliqués, parce que l'inspiration les laisserait à mi-chemin, réduits à leurs propres ressources, absolument insuffisantes.

Parmi les éléments fixes des pavements, l'entrelacs est le plus répandu : c'est très probablement une imitation des nattes usitées chez certains peuples barbares [2]. On trouve cet ornement d'un bout à l'autre du monde romain, dans la Grande-Bretagne aussi bien qu'en Asie Mineure.

Les combinaisons de cercles ont engendré d'innombrables autres motifs, dont quelques-uns sont des plus pittoresques. A Troyes, des cercles se coupant les uns les autres produisent des étoiles à six branches [3].

1. Voy. la *Revue*, avril et septembre 1886.
2. Voy. à ce sujet *les Études iconographiques et archéologiques sur le moyen âge*, éditées par la maison Leroux, Paris, 1887, p. 135 et suiv.
3. Fléchey, *Notice sur la découverte de deux mosaïques de l'époque gallo-romaine*. Troyes, 1878.

Le règne animal a fourni les lions, les griffons, les centaures, les hippocampes, les dauphins, les oiseaux. Le règne végétal, les rinceaux, rosaces, palmettes, etc. L'industrie de l'homme, les vases, les candélabres, les rais de cœur, les méandres, les grecques, les postes courantes, les torsades, les losanges, les triangles superposés, le sommet de l'un touchant la base de l'autre, et une foule d'autres motifs dont l'énumération ne présenterait d'intérêt ici qu'autant qu'elle serait accompagnée de dessins reproduisant les modèles les plus parfaits.



Fragment d'une mosaïque trouvée à Vienne.

Toute une classe de pavements a été exécutée au moyen du procédé qui sert aujourd'hui encore aux Florentins à obtenir leurs délicates incrustations de bijoux ou de meubles : on a découpé des plaques de marbre de couleur en suivant les contours de certaines figures, et on a soigneusement assemblé ces pièces semblables à celles qui composent un jeu de patience. Cette marqueterie en matières dures, l'une des plus coûteuses qui se puissent imaginer, nous a valu des productions d'une rare beauté, qu'il faudrait pouvoir placer sous les yeux de nos lecteurs au moyen de planches en couleur pour leur en faire apprécier toute l'élégance. Je citerai entre autres les fragments conservés au musée du Palatin, avec des fleurs interprétées dans le style le plus net et le plus noble.

L'« opus alexandrinum, » avec ses éternels disques, étoiles et méandres, mérite à peine de nous arrêter ici : qui en a vu un spécimen en a vu cent. Des reproductions particulièrement fidèles des plus beaux pavements de cette catégorie se trouvent dans le grand ouvrage de M. de Rossi : *Mosaïques des églises de Rome* (Rome, 1877 et années suivantes), et dans la *Basilique de Saint-Marc de Venise*, publiée par l'éditeur Ongania.

II

A partir du IVe siècle, l'invasion du mauvais goût, de la barbarie, devient de plus en plus sensible, dans la statuaire et la peinture, aussi bien que dans les arts décoratifs. La miniature est à peine représentée de l'autre côté des Alpes. Abstraction faite de l'*Iliade* de Milan et du *Josué*, qui sont grecs, du *Rabulas* de Florence, qui est syriaque, que reste-t-il à l'Italie en fait de manuscrits illustrés des huit ou dix premiers siècles? A peine quatre ou cinq ouvrages intéressants, le petit *Virgile* du Vatican, le grand *Virgile*, d'un style déjà si barbare, le *Calendrier Constantinien* exécuté en 354 par Philocalus. Sous ce rapport, l'Italie est complètement éclipsée par Byzance et même par les couvents irlandais, anglo-saxons, français, suisses et allemands qui, du moins en ce qui concerne l'ornementation, nous ont laissé

de véritables chefs-d'œuvre. L'orfèvrerie, l'art textile, ne sont pas tombés moins bas; les étoffes les plus riches données aux basiliques de Rome par les souverains pontifes portent un nom grec, preuve irrécusable de leur origine byzantine.

Pendant la même période la mosaïque, au contraire, prend un essor souverain et enfante des œuvres qui, sans peut-être égaler celles de l'antiquité classique, nous étonnent aujourd'hui encore par la beauté de l'ordonnance, la majesté et la noblesse des figures, par leur sentiment décoratif si profond. Les incrustations de Sainte-Constance ont longtemps pu être attribuées à des artistes païens. D'Agincourt a rapproché les scènes de l'Ancien Testament, qui ornent Sainte-Marie Majeure, des bas-reliefs de la colonne Trajane, et la possibilité de ce parallèle en dit à elle seule plus que tous les éloges. Les artistes eux-mêmes ont reconnu le prix de ces modèles : l'abside de Sainte-Pudentienne, la nef de Saint-Apollinaire Nouve, ont été pour de grands peintres modernes — je n'ai qu'à rappeler le Poussin et Flandrin — une source d'inspiration des plus fécondes. Alors même que le dessin des figures devient plus défectueux, celui des draperies plus sommaire, les têtes conservent un air de grandeur, une intensité de vie tout à fait admirables. Les portraits de Justinien, de saint Maximin et de Théodora, dans l'église Saint-Vital, celui de saint Pierre à Saints-Cosme-et-Damien, n'ont rien à envier sous ce double rapport à ceux des plus habiles sculpteurs du règne des Flaviens et des Antonins. Au IXe siècle encore, au moment ou tout art et toute civilisation vont disparaître pour longtemps, il s'est trouvé des maitres capables d'inventer les anges d'un style si pur qui ornent la merveilleuse chapelle de Saint-Zénon, à Sainte-Praxède, si digne du nom que lui avait valu le souvenir d'un miracle, « hortus paradisi ».

Quoique peu de monuments de cette époque soient parvenus jusqu'à nous, il est permis d'affirmer que l'emploi de la mosaïque pour la décoration des églises était dès lors la règle générale; il répondait à ce besoin de luxe qui n'avait fait que se développer au contact des Barbares; il ne convenait pas moins aux idées de triomphe que les chrétiens brûlaient d'exprimer. De grandes surfaces durent se couvrir de ce splendide revêtement; les parois de la nef ne tardèrent pas à recevoir de longues séries de tableaux tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament; dans l'abside on vit prendre place le Christ entouré de ses élus.

La mausolée de Sainte-Constance, sur la Via Nomentana, près de Rome, est probablement le plus ancien exemple de l'application en grand de ce genre de peinture. On s'y conforme encore au système antique en ce qui concerne la couleur des fonds, qui sont exécutés à l'aide de cubes de marbre blanc. Quant aux sujets, ils forment une espèce de compromis qui prouve que l'on n'était pas encore habitué, du temps de Constantin, à exposer à tous les yeux les symboles de la foi chrétienne. Ces symboles sont en effet si bien dissimulés que jusqu'à ces dernières années beaucoup de savants ont attribué la composition tout entière à des artistes païens antérieurs à l'édit de pacification de Milan (312). A ces deux points de vue, Sainte-Constance est essentiellement une œuvre de transition, de transition non pas entre l'art des catacombes et celui des basiliques, mais entre l'art antique et l'art chrétien de la fin de l'Empire.

A Sainte-Constance, l'influence antique éclate dans l'arrangement plein de liberté et de fantaisie des ornements. La symétrie inflexible des Byzantins n'a pas encore fait son apparition, et plusieurs tableaux semblent être le produit d'un simple hasard, tant l'absence d'ordre et de régularité est grande. C'est ainsi que les branches, les fruits, les vases des deux derniers compartiments sont jetés là pêle-mêle, comme ceux du pavement de la salle à manger du Latran, qui représente un sol jonché des débris d'un festin. Les artistes des siècles suivants n'auraient pas manqué de grouper, de masser ces divers motifs de manière à obtenir des oppositions de tons ou de lignes nettement accentuées; ils auraient recherché

l'effet pittoresque, en un mot ils auraient essayé d'en faire un ensemble raisonné, bien pondéré dans tous ses détails, offrant l'unité et l'harmonie.

Peut-être est-il permis de supposer que les leçons de l'antiquité n'ont pas été étrangères

Mosaïque du Baptistère de Die.

à ce rapide et brillant essor. La mosaïque d'émail, on s'en souvient, avait dans la Rome impériale un caractère exclusivement ornemental, et nous savons, par les colonnes ou pans de murs incrustés que l'on a trouvés à Pompéi, avec quel goût elle s'acquittait de sa tâche. Lorsque cette mosaïque fut substituée, dans la représentation des figures animées et des sujets relevant du grand art, à la mosaïque de marbre, la longue expérience que ses adeptes avaient de la décoration ne devait pas être perdue et ils purent en faire profiter les

premières rotondes chrétiennes et les premières basiliques, le mausolée de Sainte-Constance et celui de Placidie, le baptistère des Orthodoxes, Sainte-Pudentienne et Sainte-Sabine.

Les mosaïques du portique de Saint-Venance, au baptistère du Latran (fin du IVe, commencement du Ve siècle), nous offrent, à droite en entrant, une ornementation d'une rare élégance : une vigne d'or déroulant ses gracieuses arabesques sur un fond d'azur, des colombes s'avançant vers la croix, etc. De l'autre côté, dans la voûte hémisphérique correspondante, aujourd'hui dépouillée de ses incrustations, était l'image quatre fois répétée du Christ figuré sous les traits d'un pâtre aux pieds duquel paissaient des bœufs ou des moutons d'une taille microscopique. Ce motif, peu heureux, jurait non seulement avec les ornements qui lui faisaient pendant, mais encore avec les tendances de cette époque, qui cherchait à composer de véritables tableaux. Des juxtapositions de cette nature étaient la négation même du principe posé par les décorateurs de la primitive école chrétienne; elles pouvaient du reste s'autoriser de l'exemple des artistes païens.

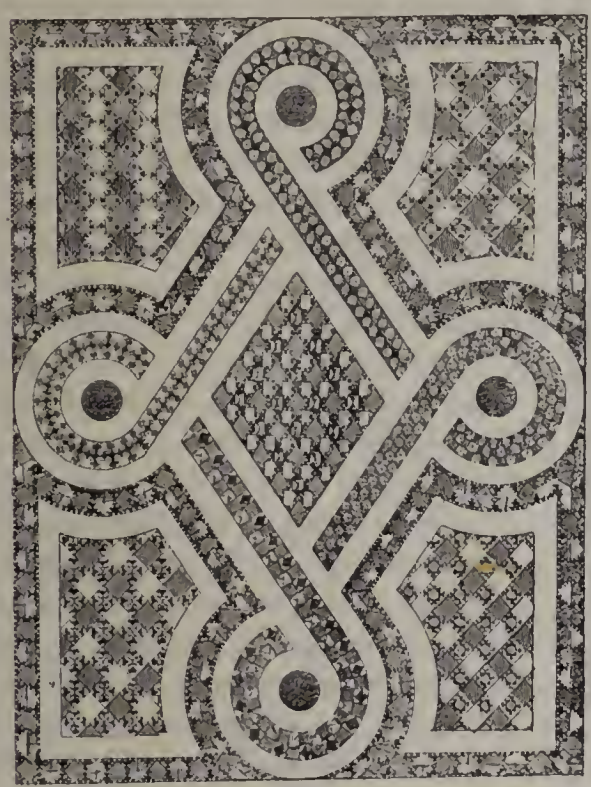
Mais continuons notre description. Vers le sommet de la voûte, sous une espèce de *velarium* fort riche, quatre colombes blanches, deux de chaque côté, s'avancent vers un agneau placé debout, de proportion fort petite. Des plantes à triple tige, portant des fleurs semblables à des tulipes, séparent les unes des autres toutes ces figures; un lis brille au-dessus de chacune d'elles. Une rangée d'oves, disposées en demi-cercle, encadre la scène. A ces oves sont suspendues six croix latines en or, garnies de rubis et d'émeraudes, avec des pendeloques également formées de pierres précieuses. Le corps même de la mosaïque — à fond bleu — est occupé par quatre grands rinceaux verdâtres, à reflets dorés, qui prennent naissance à la base de la voûte, se déroulent un peu plus haut et couvrent la calotte entière de leurs enroulements. De distance en distance une fleur rouge de la famille des campanules, et du calice de laquelle semble s'échapper une flamme, vient vivifier et égayer cette végétation déjà strictement conventionnelle.

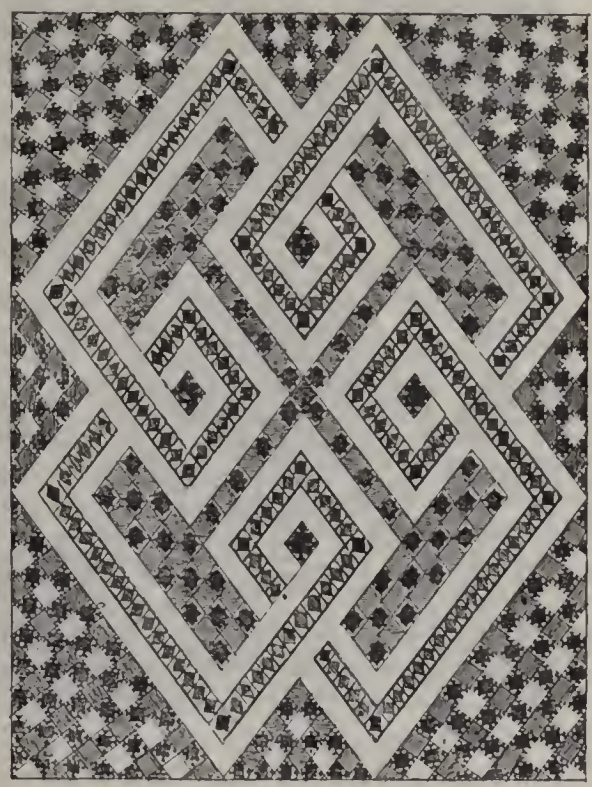
L'ouverture de la baie renferme une bande à fond d'or, dont il ne reste plus que quelques fragments. On y entrevoit des scènes analogues à celles que nous aurons l'occasion d'étudier dans l'oratoire voisin de Saint-Jean-l'Évangéliste : colombes ou canards affrontés devant des vases de marbre, d'un dessin assez régulier. La bande horizontale qui borde la mosaïque dans sa partie inférieure paraît contenir les mêmes motifs; je dis « paraît », parce que la corniche ajoutée au XVIIIe siècle empêche de bien voir cette bande dans son entier.

Au Ve siècle, la mosaïque pénétra dans toutes les parties de l'Italie. Ravenne enfante des créations aussi nombreuses et aussi considérables que celles de la Ville éternelle. Dans le sud, Capoue et Naples, Nole, Siponte; dans le nord, Milan, s'associent à ce mouvement et décorent leurs basiliques des mosaïques les plus brillantes. On ne saurait décider, dans l'état de la science, la question de savoir s'il s'est formé sur ces différents points des écoles indépendantes les unes des autres (la mosaïque de Siponte a été exécutée par des artistes grecs envoyés par l'empereur Zénon); mais ce que l'on peut affirmer, c'est que la plus grande variété régnait dans l'invention comme dans le groupement des figures et le choix des ornements. La décoration du baptistère de Naples diffère complètement de celle du baptistère de Ravenne; rien de commun, non plus, entre celle de l'église Saint-Félix à Nole et celle de la basilique de Fausta à Milan.

Les mosaïques de l'oratoire de Saint-Jean-l'Évangéliste, au baptistère du Latran, couvrent la voûte à arêtes de l'oratoire disposé sur un plan rectangulaire. Elles ont un fond d'or. Au milieu, contre la clef de voûte, on aperçoit l'agneau debout dans un cercle formé d'une guirlande de lis, de raisins, d'épis de blé et d'autres fruits ou fleurs. Il a un nimbe

bleu clair, orné d'une croix blanche. Cette guirlande à son tour est inscrite dans un carré formé de bandes gemmées. C'est là la base de toute la composition. Du milieu des côtés de ce carré part une bande gemmée qui, arrivée à l'extrémité de la voûte, prend une direction horizontale et encadre la mosaïque tout entière. Un fond gris, quelques pierres rouges et bleues reliées entre elles par deux S accolés, tel est le motif original mais peu décoratif que l'artiste du ve siècle a substitué à la bande gemmée ordinaire. Des festons, dans lesquels domine le lis, pendent autour des angles du carré qui reposent sur un système de rinceaux correspondant aux arêtes de la voûte et offrant un mélange de gris et de bleu; on remarque dans chacun d'eux un couple de dauphins presque microscopiques.





Pavements en opus alexandrinum. Basilique de Sainte-Marie Majeure, à Rome.

Entre ces festons sont posés deux vases remplis de fruits (fraises?), à la droite et à la gauche de chacun desquels s'avance un oiseau, désireux de se repaître de cette nourriture savoureuse. La section la plus rapprochée de la porte contient deux paires de canards, celle du fond deux paires de colombes, celle de droite deux paires de paons et celle de gauche deux paires de perdrix, tous de grandeur naturelle. Les vases, reposant sur une bande de terrain fort étroite, couverte de gazon, se distinguent par l'élégance de leur structure.

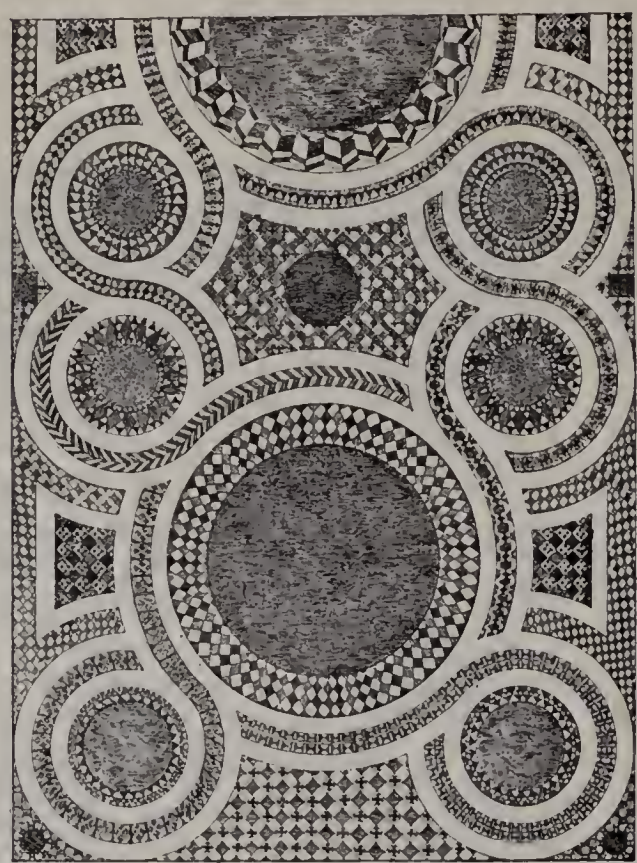
Ces guirlandes, nous les retrouvons dans la mosaïque de la petite basilique de Fausta, encastrée en quelque sorte dans la basilique de Saint-Ambroise à Milan.

Au sommet de la voûte, dans un médaillon encadré par une belle guirlande dans laquelle on reconnaît le lis blanc, les épis dorés, les feuilles de laurier, et, d'après M. Biraghi, des roses, et qui est nouée par des rubans verts et rouges, formant des banderoles, est représenté à mi-corps et de face un homme jeune encore, à la physionomie franche et martiale, d'un caractère tout antique, aux cheveux coupés ras, à la barbe noire et courte.

La mosaïque de Santa-Prisca, à Capoue, se composait de plusieurs cercles concentriques dont chacun était divisé en seize compartiments par des rayons partant de la circonférence du cercle inférieur. Une belle guirlande de feuilles et de fruits (parmi ces derniers on reconnaît des ananas) se déroulait à la base de la coupole et encadrait ainsi la composi-

tion tout entière. Deux génies nus, non ailés, couraient le long de cette guirlande, dont l'arrangement était empreint d'un souffle tout antique. Le cercle extérieur renfermait, dans chacun des huit compartiments inscrustés, deux saints, l'un en face de l'autre et tenant une couronne; leurs gestes offraient une grande variété.

Les mosaïques du baptistère attenant à la cathédrale de Naples nous offrent un modèle non moins remarquable d'ornementation. Le sommet de la coupole représente le firmament : c'est un disque bleuâtre parsemé d'étoiles d'or à huit rais, alternant avec des étoiles blanchâtres, et contenant l'A et l'Ω, également dorés; au-dessus du chrisme apparaît la main de Dieu tenant une couronne de feuilles d'or, couronne enrichie d'un saphir et nouée par des banderoles. Une seconde zone, entourant la première, est peuplée de paons, de colombes et d'autres oiseaux affrontés devant un vase, comme dans le pavement de Capoue, dans la chapelle de Saint Jean-l'Évangéliste, au baptistère du Latran, et dans un certain nombre d'autres ouvrages de la même époque. Les détails ont perdu toute netteté, mais les contours nous permettent encore d'admirer les attitudes si vivantes et si naturelles de la gent volatile, ainsi que l'élégance des vases.



Pavements en opus alexandrinum.
Basilique de Sainte-Marie Majeure, à Rome.

A cette seconde zone succèdent huit compartiments, de forme triangulaire, c'est-à-dire allant en s'élargissant du sommet à la base. Ils sont ornés dans leur partie supérieure de tentures bleues frangées; d'or, plus bas, d'oiseaux affrontés; dans la partie inférieure enfin, de compositions que nous décrirons tout à l'heure. Entre ces compartiments s'étend une bande plus étroite, triangulaire comme eux, dont le bas est occupé par un vase donnant naissance à une guirlande de fleurs et de fruits : raisins, citrons, grenades. Des oiseaux au plumage multicolore animent cette ornementation, qui a encore toute la richesse de l'art classique : dans le bas, près du vase, c'est un paon; plus haut, une colombe; au sommet, des oiseaux de petite dimension. Cette disposition est celle de la bande la mieux conservée; nul doute qu'elle ne se répétât dans les autres compartiments [1].

(*A suivre.*)

Eugène Müntz,
Conservateur et bibliothécaire
de l'École des Beaux-Arts.

1. Voy. *les Mosaïques chrétiennes de l'Italie*, fasc. VII.

LE MONUMENT DE GAMBETTA

Parmi tous les monuments honorifiques que notre époque, dans un esprit de justice rétrospective, élève avec une générosité peut-être excessive aux grands hommes qui sont morts — astres de grandeurs diverses dans un ciel confus, — celui de Gambetta, qui a été inauguré le 14 juillet dernier, est à coup sûr un des plus importants, non seulement comme manifestation d'art, mais surtout par le caractère patriotique et national dont il se trouve revêtu. C'est pour cette double raison que nous présenterons ici, en le décrivant, quelques observations qui ont leur place toute naturelle dans une revue comme la nôtre, puisque l'élément décoratif y joue un rôle prépondérant.

La critique fondamentale que ce monument suggère, c'est de produire un effet absolument discordant dans le cadre architectural si nettement défini où on l'a construit; c'est de modifier du tout au tout l'aspect de la place du Carrousel, entourée du Louvre et des Tuileries, dont le principe décoratif est totalement différent; c'est, en un mot, de former un contraste violent et tout à fait choquant pour le regard dans l'ensemble de lignes harmonieuses et d'une unité voulue au milieu desquelles cette œuvre, en dépit des lois de l'harmonie, a été brusquement insérée.

Comme cette impression a été à peu près unanime, il est inutile d'épiloguer là-dessus. Mais il est équitable de dégager dans une certaine mesure la responsabilité des auteurs du monument, MM. Aubé, pour la statuaire, et Boileau, pour l'architecture, qui, à l'origine, n'avaient nullement pensé à cet emplacement pour leur composition; ils ont été victimes des circonstances, la place du Carrousel ayant été désignée après l'acceptation de leur projet au concours. Bien mieux, il convient de dire qu'au contraire, l'architecte, M. Boileau, avec un souci exemplaire des règles d'harmonie qui sont souveraines en pareille matière, avait étudié jusqu'à quatre projets en vue d'emplacements différents. Celui qui est actuellement exécuté devait, dans sa pensée, être élevé place de Médicis, à l'intersection du boulevard Saint-Michel, non loin du Panthéon. Nul doute qu'à cet endroit les défectuosités qu'on lui impute n'eussent point apparu. En tout cas, une moralité ressort de cette aventure, c'est que, la plupart du temps, les pouvoirs publics, les comités, les jurys qui mettent au concours des travaux décoratifs, ont le tort de ne pas suffisamment tenir compte des conditions matérielles assignées à ceux-ci et de négliger d'en instruire les concurrents. C'est à cette faute que nous devons tant de statues de mauvais goût qui encombrent la ville de Paris. Les exemples fourmillent que nous pourrions citer. Est-il besoin d'invoquer l'erreur qui fit préférer à l'œuvre admirable de M. Dalou celle de M. Morice dans le concours de 1881 pour le monument de la République? Avons-nous besoin de dire les lacunes déplorables de presque tous les programmes donnés par la Ville de Paris pour les peintures décoratives des mairies? Faut-il rappeler enfin que c'est en vertu du même dédain pour les lois d'harmonie qui doivent pourtant dominer la conception de tout ensemble décoratif, que le Conseil municipal de Paris distribue à tort et à travers, à des artistes du talent le plus opposé, les peintures de l'Hôtel de Ville, de telle sorte que ce monument menace d'abriter, au point de vue des ornements intérieurs, le plus formidable des pots-pourris qui aura jamais été?

Ceci dit, passons à la description du monument de Gambetta, et reconnaissons que ses auteurs se sont avec la plus grande clarté conformés au programme qui était d'esquisser « la double entreprise à laquelle Gambetta, aussi grand républicain que grand Français, a consacré sa vie : la défense nationale et la fondation de la République ». Le monument, y com-

pris le couronnement en bronze, mesure 27 mètres 70, c'est-à-dire la hauteur d'une maison à sept étages, et présente un socle et un pylone de pierres de taille sur la face principale duquel se détache, taillée dans le bloc, la statue de Gambetta, entourée de quatre figures. Le tribun, le front haut, le bras droit tendu comme pour montrer la frontière, prononce ces éloquentes paroles de novembre 1870, qui sont gravées là, au-dessus de sa tête :

FRANÇAIS, ÉLEVEZ VOS AMES ET VOS RÉSOLUTIONS
A LA HAUTEUR DES PÉRILS QUI FONDENT SUR LA PATRIE
IL DÉPEND ENCORE DE VOUS
DE MONTRER A L'UNIVERS CE QU'EST UN GRAND PEUPLE
QUI NE VEUT PAS PÉRIR.

De son bras gauche il entoure le cou d'un soldat blessé qui, s'appuyant sur un canon et tenant dans sa droite la garde d'une épée brisée, symbolise l'armée épuisée, à demi vaincue. A droite de l'orateur, en des attitudes attentives, s'étagent les trois autres figures du groupe : à ses pieds un adolescent imberbe aux bras nus et portant le col large des matelots se penche un genou en terre comme pour ramasser une arme; la tête est rejetée en arrière, et l'œil plein de foi se tend avec amour vers celui qui donne l'enthousiasme et la mâle fierté : c'est la Défense nationale se préparant pour un dernier effort. Au-dessus de cette figure, et émergeant de la pierre, apparaît le torse nerveux d'un ouvrier qui tient de ses deux mains la crosse d'un fusil et s'exalte aux paroles enflammées du grand citoyen : c'est le vétéran qui s'unit à la jeunesse et se lève pour la défense du territoire. Enfin, comme s'élevant dans les airs et faisant un fond de gloire à la tête énergique de Gambetta, le génie ailé de la Patrie, tenant la hampe d'un drapeau qui se déroule et se gonfle au vent au-dessus de ses épaules, inspire l'orateur, solidement campé dans sa redingote et son pardessus au col de fourrure, dont les revers largement drapés s'écartent au vent.

Au-dessous de ce groupe, une plaque de marbre noir encastrée dans le socle porte en lettres d'or la dédicace :

A L. GAMBETTA
LA PATRIE
ET LA RÉPUBLIQUE

Sur les côtés de cette inscription, assis aux angles du monument, deux enfants, portant chacun un écusson aux initiales R. F. entrelacées, sont reliés par une guirlande de feuillage.

La façade postérieure est de disposition identique : à la base, unissant leurs mains dans un geste de concorde, deux autres figures d'enfants sont assises aux angles. Entre eux est placée la plaque commémorative de marbre noir, qui porte, gravée en lettres d'or, une inscription rappelant dans quelles circonstances a été entreprise la souscription nationale pour l'érection du monument.

A droite du pylone — au-dessus même d'une banquette qui fait le tour du monument et porte, avec la date des principales harangues de Gambetta, le nom des villes où il les a prononcées — se trouve la grande figure en bronze de la *Vérité*, assise et tenant en main le miroir symbolique. A gauche est la figure, également en bronze, de la *Force* s'appuyant sur un faisceau symbolisant l'Union, qui décore la face gauche du monument. Assise, comme la Vérité, cette statue a près de 4 m. 50 de hauteur.

Planant sur le monument de toute l'ampleur de ses ailes étendues, le lion sur lequel la Démocratie est assise, tenant les tables des Droits de l'homme — et qui s'élève sur un chapiteau aux armes de la République, dû ainsi que toute la partie décorative à M. J.-A.

SCULPTURE DÉCORATIVE (XIXe SIÈCLE)

Imp. phot. Aron Frères Paris

FIGURE DE « LA VÉRITÉ » EXÉCUTÉE PAR M. AUBÉ

Pour le Monument de Gambetta, sur la Place du Carrousel, à Paris

Le monument élevé en l'honneur de Gambetta sur la place du Carrousel, exécuté par M. Aubé, statuaire, et M. Boileau, architecte.

Boileau, frère de l'auteur primordial du projet, — complète l'œuvre à tous égards grandiose qui doit perpétuer à travers les âges, dans Paris, ainsi que les membres du comité le disaient dans le programme que nous rappelions plus haut, la mémoire du grand Français qui a consacré sa vie à la défense nationale et à la fondation de la République.

C'est le 13 avril 1885 que le premier coup de pioche fut donné; les pierres qui ont servi à édifier le monument proviennent des carrières de l'Echantillon (Isère), et M. Barbedienne en a fait couler dans ses ateliers toutes les figures de bronze.

Nous n'entrerons pas dans une critique détaillée de l'œuvre qui pourrait d'autant mieux nous fournir matière à observations que nous aurions à discuter les idées que l'architecte, M. Boileau, a exposées dans un magnifique ouvrage édité à la librairie Daly [1]. Mais nous devons rendre un éclatant hommage au talent de statuaire dont M. Aubé a fait preuve. Ses deux figures de *la Force* et de *la Vérité* que nous reproduisons dans nos planches hors texte d'après les modèles photographiés dans son atelier, sont de véritables chefs-d'œuvre de sentiment et de vie. Celle qui est assise sur le lion ailé est d'une grâce souveraine. Il n'est pas inutile de dire d'ailleurs toute la conscience que cet artiste a mise dans la préparation de ses matériaux et dans le choix de ses modèles. C'est ainsi qu'ayant à rendre le triomphal déroulement du drapeau porté par le génie de la Patrie, au lieu de se servir, comme la plupart de ses collègues en statuaire, d'une étoffe aux plis arrêtés et qui posent, il faisait flotter, dans la cour de son atelier, rue Lecourbe, un vrai drapeau dont les plis, naturellement gonflés au vent, l'inspiraient. Du premier jour au dernier, l'artiste a travaillé à son œuvre avec une ardeur dont il doit être aujourd'hui récompensé par les suffrages de tous les connaisseurs : car si le monument de Gambetta peut être critiqué au point de vue de la composition et surtout de l'emplacement, on peut dire qu'il n'y a qu'une voix pour louer la partie sculpturale.

1. *Le Monument Gambetta*, in-fol., accompagné de nombreuses planches. M. Boileau a donné dans ce livre les divers projets qu'il a conçus pour le monument.

SCULPTURE DÉCORATIVE (XIXe SIÈCLE)

Imp. phot. Aron Frères, Paris

FIGURE DE « LA FORCE » EXÉCUTÉE PAR M. AUBÉ

Pour le Monument de Gambetta, sur la Place du Carrousel, à Paris

L'ENSEIGNEMENT DE L'ART INDUSTRIEL

ET L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Depuis quelques années, les pouvoirs publics font en France des efforts remarquables, bien que tardifs, pour organiser des écoles pouvant répandre abondamment l'enseignement de l'art à un point de vue professionnel. D'une part le ministère des beaux-arts, stimulant le zèle des municipalités, s'entend avec celles-ci et avec les chambres de commerce pour créer ou agrandir, dans les départements, les écoles qui doivent être autant de pépinières d'ou sortiront des artistes capables de relever par leur talent le niveau des industries locales. D'autre part, le ministère du commerce a inauguré un service nouveau, le service de l'enseignement technique, à la tête duquel est placé un directeur, M. Gustave Ollendorf, dont nous dirons bientôt ici les programmes. Enfin la ville de Paris, de son côté, avec un esprit de méthode auquel on doit rendre justice et qui pourrait produire les meilleurs résultats, ne cesse de donner ses soins, soit aux établissements relevant de l'initiative des chambres syndicales des corporations du bronze, de l'ameublement, des dentelles, etc., soit aux institutions qu'elle-même fonde et subventionne, comme l'école des industries du livre et autres. Nous nous proposons de consacrer, dans la *Revue des Arts décoratifs*, des études approfondies à chacune de ces écoles, en montrant à quelles préoccupations elles correspondent et de quel plan elles procèdent. Nous essayerons d'indiquer combien toutes les tentatives qui sont heureusement faites, à l'heure qu'il est, gagneraient à être menées avec plus de décision, avec plus d'unité et d'esprit de suite. Ce n'est un secret pour personne que les diverses branches de l'administration française sont animées d'une étrange hostilité les unes à l'égard des autres, et que, loin de profiter à l'objet que l'on poursuit, une telle émulation, une telle concurrence est aussi nuisible que démoralisante. Or, en présence des progrès que font les étrangers dans cet ordre d'idées, il est plus que temps de rompre avec ces habitudes déplorables.

Dans un judicieux article consacré à cette question par M. Eugène Véron, dans le *Courrier de l'Art*, nous trouvons l'exposé d'un projet dont l'administration des beaux-arts serait sur le point de poursuivre l'application. En voici les principales lignes : « On songe, dit M. Véron, à fonder des bourses d'apprentissage en faveur des enfants qui paraissent les mieux disposés au point de vue artistique. Des concours seraient institués entre ceux que désigneraient les inspecteurs et directeurs des écoles de dessin, jusqu'à un âge déterminé. Ceux qui réussiraient le mieux deviendraient, en quelque sorte, les pupilles de l'État, qui leur donnerait les moyens de faire plusieurs années d'apprentissage dans les ateliers des fabricants les plus renommés. Des bourses leur seraient fournies moitié par l'État, moitié par les municipalités, et, pour éviter d'aggraver les inconvénients de la centralisation qui vide la province au profit exclusif de Paris, les parents ou tuteurs des enfants devraient s'engager, l'apprentissage une fois fini, à les faire revenir à leur lieu d'origine, afin de rétablir, s'il est possible, dans les départements, les anciens centres artistiques, autrefois si florissants et si nombreux. »

Nous applaudissons énergiquement à ce programme, qui était il y a plusieurs mois

parvenu à notre connaissance, mais dont nous n'avions pas voulu parler parce qu'il est encore présentement à l'étude. Nous savons que l'homme éminemment intelligent et expérimenté qui en a pris l'initiative est M. Crost, le chef du bureau de l'enseignement à l'administration de la rue de Valois, esprit distingué, ami des solutions promptes et pratiques, un de ceux dont les services ont été des plus précieux à la cause de l'enseignement de l'art. Ces projets répondent à une des lacunes les plus regrettables de l'organisation actuelle de l'enseignement professionnel, et il nous sera permis de dire que nous avons été des premiers à développer (il y a déjà des années) les raisons qui militent en faveur d'une méthode établie sur des principes plus étroitement appropriés aux besoins de notre industrie.

En effet, c'est une excellente chose de fonder des écoles. Mais il ne faut pas que de ces écoles ne sortent que des jeunes gens munis d'une instruction uniquement théorique, fort habiles dessinateurs, et ouvriers tout à fait incapables, pénétrés de leur supériorité intellectuelle et ignorant radicalement les ressources techniques et les difficultés spéciales de l'industrie pour laquelle ils prétendent travailler. Les résultats de cette instruction-là, on les connaît : ces malheureux élèves, tout fiers des lauriers conquis dans les écoles, s'imaginent, une fois lâchés dans la vie, l'emporter aisément sur leurs anciens. Ils se heurtent à des écueils imprévus : ils font, par exemple, des dessins pour étoffes, sans se douter que, pour être mis en cartes, leur dessin devra subir une déformation qui en dénaturera le caractère. Ils font des compositions pour de l'orfèvrerie, pour du bronze, pour de la céramique, sans s'inquiéter si la nature de la matière qui sera employée se prêtera à la fantaisie, d'ailleurs savante, de leur modèle ; sans se demander, enfin, si celui-ci sera exécutable. Et de déception en déception, trop instruits pour se résigner au simple travail manuel, trop ignorants pour être utiles aux fabricants qui voudraient employer leur crayon, ils vont grossir la classe des artistes fruits secs, condamnés aux perpétuels déboires, à l'envie et à la misère.

On a pensé, il est vrai, à remédier à cet inconvénient en adjoignant aux cours théoriques quelques ateliers où l'on enseigne la pratique. Certaines écoles de la ville de Paris, notamment, comprennent des ateliers de menuiserie, de ciselure, etc. Un contremaître est là qui montre comment on manie le rabot, la gouge ou le ciselet. C'est déjà bien ; ce n'est pas assez. La meilleure organisation en ce sens est encore celle de l'École des Arts décoratifs, que dirige avec une si haute compétence M. Louvrier de Lajolais, lequel a merveilleusement compris son rôle en rattachant cet établissement aux écoles spéciales de céramique (Limoges) et de tapisserie (Aubusson), et en faisant composer à ses élèves de Paris les décors qui sont exécutés par ses élèves de Limoges ou d'Aubusson. De telle sorte que l'École des Arts décoratifs, véritable institut supérieur où est distribué un enseignement complet de l'art dans ses multiples applications décoratives, se trouve être comme le phare à feux changeants dont les rayons peuvent aller au loin vivifier nos industries, soit en fournissant à ses élèves une éducation générale qu'on spécialise ensuite, soit en soumettant sans cesse son enseignement au contrôle qui résulte de l'exécution des modèles par des établissements comme sont ceux de Limoges ou d'Aubusson, gardiens des traditions locales.

Mais cette organisation elle-même, si parfaitement conçue et à laquelle on devrait donner toute l'extension qu'elle implique, a besoin d'un autre élément qui est la condition indispensable du progrès auquel on aspire. C'est le travail de l'élite des élèves dans les ateliers de nos principaux fabricants. Oui, en vérité, voilà l'idée parfaite, l'idée juste et pratique du projet de M. Crost ! Aucune démonstration au tableau ne vaut le spectacle du travail de l'atelier. Aucune école ne suppléera jamais à cette éducation de l'œil et de la main que seule peut donner une collaboration assidue à l'exécution des belles œuvres de céramique, d'ameublement, d'orfèvrerie,

de verrerie, etc. Les glorieuses époques de l'industrie n'ont pas eu d'autre secret. Obtenir de nos meilleurs et de nos plus illustres fabricants qu'ils accueillent chez eux, à titre d'apprentis, les jeunes gens qui auront obtenu, après concours, le droit de choisir leur carrière, et auxquels ils transmettront l'expérience qui est à la jeunesse ce que le combustible est à la flamme, tel est le plan, tel est le but, telle est la vérité.

Nos gouvernants ont actuellement cette tendance, depuis le cri d'alarme si vivement poussé après l'exposition de 1878, de croire volontiers que les écoles professionnelles sont la panacée infaillible qui doit guérir le mal qu'on leur a signalé. Illusion que cela! Qu'on lise les principales dépositions faites à la commission d'enquête organisée par M. Antonin Proust, alors qu'il était ministre des arts. Presque tous les chefs de fabrique, je parle des plus éclairés, se sont formellement élevés contre cette fausse opinion. Ecoutez M. Barbedienne, qui dit : « Il sera toujours très difficile de former complètement nos ouvriers dans l'école, si l'atelier n'est pas à côté [1]. » Et M. Christophle : « Nous ne croyons pas que l'école professionnelle proprement dite, agissant en dehors de l'atelier, puisse donner des résultats suffisants [2]. » Ou encore M. Fourdinois : « Ce sont les bonnes maisons qui font les bons ouvriers. Il serait difficile d'obtenir les résultats voulus par la création d'écoles spéciales [1]. » A cet égard les avis sont aussi décisifs que nombreux, et nous pourrions aisément multiplier les citations du même genre.

1. Volume de la *Commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art*, p. 67.
2. *Ibid.*, p. 100.

Nous aurions aussi bien d'autres considérations à présenter sur ce sujet, qui, à l'heure qu'il est, intéresse à un si haut degré la situation artistique de notre pays et la prospérité de son industrie. Celles qui précèdent, et auxquelles nous nous bornons pour l'instant, suffisent à faire comprendre pourquoi notre approbation la plus empressée et la plus ardente est acquise aux projets que l'administration des beaux-arts semble vouloir enfin réaliser. Seulement, nous voudrions que l'on se hâtât et que l'on n'attendît pas, comme on l'a fait pour tant de choses, que les étrangers prissent les devants en nous empruntant nos idées! Le nouveau directeur des beaux-arts, M. Larroumet, est jeune; on le dit ennemi de la routine et des lenteurs bureaucratiques. Voilà pour lui l'occasion de justifier les espérances de ceux qui souhaitent passionnément voir le goût français conserver dans le monde le prestige souverain que lui ont conquis tant d'années de triomphes.

VICTOR CHAMPIER.

1. *Ibid.*, p. 35.

L'ÉCOLE DES ARTS DÉCORATIFS

Le dimanche 29 juillet, M. Kaempfen, directeur des musées nationaux, a présidé, au nom du ministre, la distribution des récompenses aux élèves de l'École nationale des Arts décoratifs.

Après la distribution des prix aux élèves, M. le délégué du ministre a ouvert l'exposition des travaux absolument remarquables cette année; elle est restée ouverte au public jusqu'au 5 août et comprenait, avec les dessins, sculptures et modèles de l'École de Paris, les travaux de céramique de l'École de Limoges et ceux de broderie, tapisserie et savonnerie de l'École d'Aubusson, qui sont rattachées, comme on le sait, à l'établissement de Paris. Le grand vase offert

dernièrement au président de la République, à son passage à Limoges, figurait au centre de cette très belle et précieuse exposition.

Parmi les lauréats de l'École nous citerons particulièrement ceux des prix donnés par le ministre.

Grands concours en loges. — Dessin : 1er grand prix, Broux; sculpture : 1er grand prix, Delacour; 2e grand prix, Martin; composition d'ornements : grande médaille de la Société des architectes, Causé; prix Jacquot, sculpture ornementale, grand prix, Brard; prix Jay, architecture, Delatre.

Prix des chambres syndicales : dentelle, Platard, Delon; passementerie, Platard, Béjac; boutons, Causé; grands prix des fabricants de bronze : Martin, Delacour; prix Adrien Dubouché : Platard.

Enfin, voici les noms des élèves qui ont obtenu le plus de nominations : Delatre, Brard, Turck, Kaplan, Sylvestre, Lardillier, Meunier, Rivière, Morisset, Raimbourg, Coutin, Marié de l'Isle, etc.

L'élève Delatre, avec quinze nominations, a obtenu le prix d'honneur de l'École et la bourse de voyage du ministre.

LES RACONTARS ILLUSTRÉS D'UN VIEUX COLLECTIONNEUR

Une reliure polychrome de Padeloup reproduite par M. Danel.

Aujourd'hui que les mots les plus dithyrambiques sont devenus d'un usage banal et que l'épithète de « chef-d'œuvre » est distribué si facilement à tort et à travers, nous éprouvons — pourquoi ne pas l'avouer? — un léger embarras à parler du livre dont le titre vient d'être ici tracé. Car c'est un chef-d'œuvre typographique que ce volume des *Racontars illustrés d'un vieux collectionneur*, dont l'auteur, M. Charles Cousin, vice-président de la Société des Amis des livres, a fait lui-même les frais avec la prodigalité, la passion pour l'art et le beau, que montraient jadis certains grands seigneurs; volume qui fera époque dans l'histoire de la typographie, volume digne des plus glorieux modèles, inspiré de ce goût de l'exquis et du parfait qui fit autrefois éclore les *Heures* d'Anne de Bretagne, ou les *Festes* données par les rois de France. L'éditeur de la « Librairie de l'Art », qui s'est chargé de la vente de cet admirable livre, a soin de nous prévenir, dans une note, que l'édition exécutée presque au prix de production par le maître imprimeur Danel, de Lille, revient à 75 000 francs. Le papier du Japon qui a servi aux 650 exemplaires auxquels a été borné le tirage, coûte à lui seul plus de 16 000 francs. Et ce n'est pas uniquement l'impression qui est une merveille; ce ne sont pas les caractères, d'une pureté, d'une égalité de fonte, d'une élégance de forme ample et harmonieuse qui sont absolument remarquables et signalent l'exécution hors ligne de ce volume. C'est aussi, c'est surtout l'étourdissante reproduction des objets d'art qui ont fourni les éléments des vingt-cinq planches hors texte. On ne peut rien voir de plus achevé. Il est impossible de donner à plus haute dose l'illusion de la réalité. Certes, depuis dix ans, nos imprimeurs parisiens nous habituent à toutes les surprises en ce genre. La chromotypographie, qui a remplacé la chromolithographie, est devenue une science dont les progrès grandissent sans cesse et renouvellent, si l'on peut dire, l'art moderne du livre. Mais les planches exécutées par l'imprimerie Danel, pour les *Racontars* de M. Charles Cousin, laissent bien loin les tentatives analogues, et il convient d'en féliciter les collaborateurs du maître imprimeur, MM. Emile Bigo et David Weber, qui ont su faire à un tel degré œuvre d'artistes, et qui ont droit à toutes les récompenses, à tous les éloges que vaut une entreprise dont l'absolue perfection est l'honneur de l'industrie française.

Pour donner aux lecteurs de la *Revue des arts décoratifs* une idée de ce que sont ces planches des *Racontars*, nous avons prié M. Danel de vouloir bien reproduire à leur intention celle qui représente une reliure polychrome de Padeloup. M. Charles Cousin, avec la meilleure grâce du monde, ce dont nous ne saurions trop le remercier, a acquiescé à notre requête, et a laissé représenter une seconde fois l'image d'un des livres les plus précieux de sa collection, car cette reliure de Padeloup, en maroquin brun, dos et plats décorés de fleurs en mosaïque, rehaussées de dentelles d'or et d'argent, recouvre un rarissime exemplaire de la suite d'estampes gravées par Mme la marquise de Pompadour. On peut juger ainsi de l'œuvre de M. Danel et de ses collaborateurs, MM. Emile Bigo et David Weber. Mais ce qu'on ne peut apprécier, c'est l'effroyable difficulté qu'il a fallu vaincre pour arriver à un pareil résultat, obtenu directement, sans l'interprétation d'aucun dessinateur, uniquement par les moyens mécaniques Ce qu'il faut de recherche, d'essais, de tâtonnements, de mélanges de tons, de clichés de report et repérés avec un soin extrême, tirés aux encres vernissées successivement, pour parvenir à un rendu aussi prodigieusement fidèle, est inimaginable.

Nous ne parlons ici, bien entendu, des *Racontars* qu'au point de vue de l'exécution matérielle, et nous ne disons rien des qualités littéraires du livre. M. Charles Cousin, un des collectionneurs parisiens les plus érudits et les plus spirituels qui soient, ne nous en voudra pas si dans ce recueil, consacré spécialement à l'art décoratif, nous ne considérons son œuvre que sous son aspect extérieur. Peut-être aurons-nous l'occasion quelque jour, en étudiant dans cette *Revue* les magnifiques bibelots réunis dans ce que M. Cousin appelle son « grenier », de mieux nous dédommager et de faire connaître à nos lecteurs la physionomie rare et fine de l'auteur des *Racontars*.

V. Ch.

Le rédacteur en chef, gérant : Victor Champier.

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.

RELIURE XVIIIe SIÈCLE.

Chromo-Typographie L. Danel, Lille.

RELIURE DE PADELOUP

en maroquin brun, dos et plat décorés de fleurs en mosaïque.

(Collection de M. Ch. Cousin, vice-président de la Société des Amis des Livres.)

Panneau de coffre. (Art français, XVIe siècle.)

L'ART DÉCORATIF AU MUSÉE DE CLUNY[1]

LE BOIS
LES MEUBLES

Le bois, qui reçoit tant d'applications dans la vie domestique qu'il nous y enveloppe de toutes parts et qu'il est depuis l'origine de l'humanité nécessaire à son existence, a dû plus que toute autre matière recevoir dans sa forme et dans sa décoration l'empreinte la plus intime de l'art, du goût et des besoins de ceux pour qui il a été façonné. Il est le témoin de l'état de leur civilisation.

Aussi les œuvres du bois sont-elles nombreuses partout, comme au musée de Cluny où elles abondent depuis la fin du XVe siècle jusqu'à la fin du siècle suivant. Celles des siècles antérieurs sont plus rares, parce que les meubles généralement fort simples qu'on y fabriquait, hors d'usage depuis longtemps, ont subi toutes les injures que fait aux vieilles choses un pays aussi peu conservateur que le nôtre : l'abandon dans les lieux humides ou le foyer domestique, l'eau et le feu les ont successivement fait disparaître.

I. — LES COFFRES.

Au moyen âge, la vie nomade de ceux à qui leur richesse imposait le luxe les forçait de le mettre ailleurs. Les meubles n'étaient que des coffres qu'il fallait faire fort simples afin d'en rendre le transport facile. Ce n'était que dans les églises et dans les abbayes où ils étaient sédentaires — à moins de pillage — que quelque luxe avait pu se développer. Quant aux gens du commun vivant dans les villes, ils étaient trop pauvres ou de mœurs trop simples pour que le luxe des meubles leur fût un besoin. Quelques rares pièces de vaisselle pour leur table et quelques bijoux pour leurs femmes sont seuls visés dans les inventaires et les testaments de la bourgeoisie du moyen âge.

Aussi, pour les époques reculées, un buffet ou un coffre oubliés dans la chambre du trésor d'une église, les stalles d'un chœur ou les clôtures d'une chapelle sont-ils les seuls spécimens de l'art du hucher que l'on possède.

Mais dans la vie civile, qui était souvent la vie militaire, le coffre était le meuble par excellence. Dans la maison et pendant les voyages il servait à enfermer les choses précieuses et les hardes, en même temps qu'il était souvent une table ou un siège. Aussi les ornements

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 7e année, p. 97, 289. 361.

lorsqu'il y en avait, étaient-ils rares et méplats, afin de n'être point offensés pendant les caravanes, où des housses, souvent armoriées, que l'on appelait bahuts dans le langage d'alors, les préservaient contre les accidents et la pluie.

Le coffre n° 1324, des commencements du XIVe siècle, malgré l'abondance des ornements qui le couvrent de toutes parts, est un remarquable exemple de cette décoration méplate qui n'emprunte à l'architecture que ce qu'il faut pour encadrer les personnages et les scènes.

Il est intéressant à un autre titre que son antiquité : les renseignements qu'il donne sur le costume de guerre au début du XIVe siècle, et la beauté de son exécution.

La hucherie, jusqu'à ce qu'elle devînt de la menuiserie au commencement de la Renaissance, et bientôt après de l'ébénisterie, était surtout pratiquée par de véritables charpentiers qui établissaient solidement leurs meubles avec des montants et des traverses assemblés à tenons et à mortaises, comme ils édifiaient leurs maisons en pans de bois.

Entre les éléments indispensables de ce meuble, ils introduisaient d'étroits panneaux de

Coffre en bois de chêne. (Art français, début du XIVe siècle, musée de Cluny, n° 1324.)

bois que pouvaient décorer le peintre ou l'imagier, comme le maçon remplissait en briques le vide du colombage de la maison. Mais il semble que les huchers voulant donner plus de champ à leur décoration aient fabriqué eux-mêmes des coffres sur un tout autre principe. Ils en faisaient une simple caisse en planches très épaisses, assemblées souvent à queue d'hironde, comme on le voit sur le n° 1330, et ils taillaient ensuite en plein bois le décor que leur inspirait la fantaisie. C'est ainsi qu'a été décoré le n° 1324.

Mais ce système présente un inconvénient grave qui a dû le faire abandonner lorsque des ouvriers plus savants sont venus, qui possédaient un sentiment plus exact des qualités et des défauts de la matière qu'ils avaient à décorer.

Quelque épaisses qu'elles soient et quelque soin que l'on ait apporté à leur assemblage, ces planches finissent par se rétrécir en se séchant, et leurs joints ouverts coupent désagréablement tout le décor, ainsi qu'on le voit sur ce même coffre n° 1330 dont nous avons déjà parlé et sur celui qui porte le n° 1328. Dans ce dernier, la faute est plus grave. Car si l'ornementation qui consiste, sur la face dans le premier, en deux zones de personnages, apôtres et scènes de l'hagiographie, qui forment une suite continue, et sur ses côtés

en gros ceps de vigne, sur le second elle est divisée en grands motifs d'architecture séparés qui eussent dû être la conséquence de l'autre mode de construction que nous avons indiqué.

On avait la ressource de n'employer qu'une seule planche, pourvu qu'on pût en trouver d'assez large, comme celle qui forme le devant du coffre n° 1327. Celui-ci a dû être taillé en Bretagne aux commencements du XVIe siècle, malgré sa physionomie archaïque. Des arcs en plein cintre formés de tores galonnés en spirale y abritent des hommes sauvages et des lions portant des écus d'armoiries de la maison de France.

L'autre système de construction, par montants et par traverses encadrant de petits panneaux, était plus rationnel, permettant au jeu du bois de se faire dans les feuillures, et le moins coûteux, puisqu'il employait des bois ordinaires. Il semble avoir été le plus fréquemment adopté. C'est de celui-là, du moins, que l'on trouve le plus d'exemples.

Pendant le XVe siècle, car nous n'en connaissons pas d'époque antérieure, les panneaux

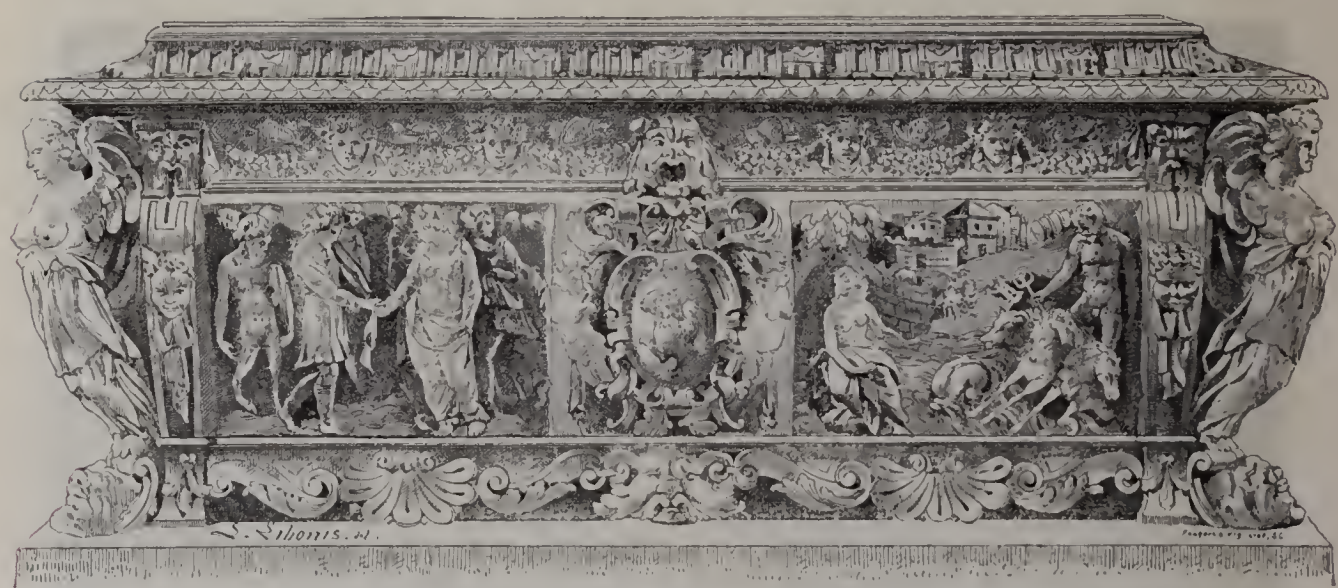
Coffre gravé. (Art italien, XVe siècle, musée de Cluny, legs Timbal.)

sont décorés d'un réseau flamboyant comme le fenestrage des églises. Le plus souvent, tout le réseau est sur un seul plan; mais parfois il est coupé par un arc qui est rapporté et qui, étant accompagné de moulures et de crochets, fait saillie sur le plan du réseau. Alors cet arc est assemblé avec les montants de l'encadrement, dont il prolonge les moulures. Par analogie avec l'architecture de pierre, des contreforts amortis par des pinacles à crochets sont appliqués sur le milieu des montants. Ils séparent les panneaux comme dans les églises les contreforts séparent les fenêtres.

Le n° 1326 est un fort bel exemple de ce genre de décoration, tant par la multiplicité des plans du réseau des panneaux, auxquels s'ajoutent ceux des arcs d'encadrement et des contreforts, que par le soigné de son exécution. De plus, au lieu de porter sur le prolongement des montants de ses extrémités, chaque montant forme pied. Un panneau d'applique, saillant sur le plan du coffre, contrevente ces pieds et, étant découpé en arc surmonté d'un réseau, ajoute un nouvel ornement à l'ensemble de ce meuble, qui dépasse en hauteur les dimensions ordinaires.

En Italie, au XVe siècle, le décor des coffres est simplifié et n'est plus qu'une sorte de com-

promis entre la peinture et la sculpture, ainsi que le montre celui que le peintre d'histoire Timbal a donné au musée et qui est ici figuré. Les personnages sont dessinés à la pointe et réservés sur le fond, qui a été défoncé de quelques millimètres et estampé, au fer chaud probablement, de petits losanges jointifs, puis colorés en noir afin de faire ressortir le sujet. Celui-ci représente « la fontaine d'amour où viennent s'abreuver au son des instruments de jeunes couples en costumes du xve siècle. L'Amour lui-même, que l'on confondait facilement avec un ange, dont il a revêtu la longue robe et le manteau, mais qui porte une couronne, chaque main armée d'une flèche, en perce un couple dévotement agenouillé à ses côtés. La Renaissance se dépouillait difficilement des formules religieuses du moyen âge. Les rinceaux qui couvrent le champ et qui lui servent de bordure enveloppent des chasseurs qui poursuivent des animaux. Plusieurs fois on rencontre un léopard terrassant un cerf, sujet familier à l'ornementation persane. Le système de décor qui nous occupe



Cassone (coffre de mariage). [Art italien, Venise, xvie siècle, musée de Cluny, n° 1336.]

aurait-il une origine orientale, ou bien l'artisan qui a ciselé ce meuble avait-il sous les yeux des motifs rapportés d'Orient?

Si ce coffre est un spécimen de ceux que l'on pouvait sans grand risque emporter en voyage avec soi, le musée en possède un autre que son ornementation rend nécessairement sédentaire et excessivement décoratif.

Ce *cassone* n° 1336 est un cadeau de mariage, ainsi que l'indiquent les deux sujets figurés de chaque côté de l'écu central. L'un est le mariage de Pirithoüs avec Hippodamie, en présence d'un des centaures qui se comportèrent si brutalement au repas des noces; l'autre doit figurer les accordailles de Neptune et d'Amphitrite, s'il ne fait point allusion au mariage du Doge et de l'Adriatique, ce meuble étant vénitien, ainsi que le ferait supposer le lion ailé de Saint-Marc que montre l'écu central. Un génie chevauchant un cheval marin, sur chaque face, corrobore la supposition d'une ville maritime.

Le style déjà ronflant de ce beau meuble nous ferait reporter au xvie siècle l'exécution de ses sculptures, qui s'enlèvent avec le ton chaud du noyer bruni sur un fond d'or.

En Touraine, où l'influence de l'Italie se manifesta si rapidement dans l'architecture, il ne peut être surprenant que ses *cassoni* aient été imités. Tel est le n° 1337, qui aurait été trouvé à Loches par le créateur des collections de Cluny. L'Amour et l'Hymen sont figurés au milieu des cartouches qui occupent les deux panneaux de sa face principale, et sur son couvercle en demi-cylindre des lettres en bois rapporté qu'accompagnent des rinceaux de

marqueterie, autre imitation, bien que timide, des abondantes *intarsiature* italiennes, donnent l'inscription aussi énigmatique que le mariage lui-même : MITTE ARCANA DEI [1].

Bien que beaucoup plus sédentaire que le moyen âge, la Renaissance continua d'user de coffres dont la construction même prouve qu'ils n'étaient plus mobiles. De puissantes moulures, en saillie sur le plan des ais plus ou moins décorés qui le composent, augmen-

Coffre de mariage en forme de bahut provenant du château de Loches. Art français XVIe siècle, musée de Cluny, n° 1337.)

tant inutilement le poids du meuble, auraient rendu difficile son arrimage sur le dos des bêtes de somme.

Mais, plus qu'au XVe siècle, la composition des coffres préoccupe les huchers. Ils se montrent quelque peu architectes; non pas seulement parce qu'ils usent de tous les éléments de l'architecture empruntée à l'antique, bien que profondément modifiée dans ses proportions et dans ses profils; mais parce que, usant de ces éléments, ils les combinent d'une façon rationnelle et cherchent l'harmonie dans la proportion des pleins et des vides. On l'avait fait avant eux, mais ils ne se contentent plus de tailler des planches rudimentairement assemblées en caisse, il leur faut partout des montants et des traverses pour encadrer

1. Les pieds sont d'un autre ton que le coffre, qui est de noyer, et doivent avoir été rapportés.

leurs panneaux, et à ces montants des soubassements et des couronnements qui finissent par recevoir des développements exagérés.

Il est vrai que ces amples soubassements changent de rôle et deviennent en partie des têtes de layettes, ainsi qu'on peut le voir sur le n° 1340. La ligne des godrons courbes et symétriques qui couvre la partie intermédiaire du soubassement est interrompue à son centre par une coquille où s'attache un tiroir en fer qui pend d'une charnière.

De même un écu interrompt la corniche, pour recevoir l'entrée de la serrure.

De plus, et comme antérieurement, tantôt un seul panneau occupe la face du coffre, tantôt celle-ci est divisée au moins en trois panneaux.

L'époque ou la région semblent indifférentes, car les deux coffres n°s 1340 et 1341, légués au Musée par Mme veuve Grillon, en chêne tous deux, venant de la même contrée, qui doit être la Normandie, et sortant du même atelier, peut-être, présentent les deux systèmes. Un

Coffre en bois de chêne. (Art français, Normandie, XVIe siècle, musée de Cluny, n° 1341.)

seul long panneau encadré par deux cariatides d'angle : l'Été et l'Hiver, figurant les divers épisodes du *Sacrifice d'Abraham*, couvre toute la face du premier. Une figure du Printemps et de l'Automne occupe chaque panneau extrême, complétant ainsi une alliance bizarre pour nous, mais ordinaire au XVIe siècle, des personnifications de la mythologie et des personnages de la Bible. Une moulure lisse qui entoure le bas-relief forme un repos entre ses saillies et celles des godrons courbes qui couvrent les grosses moulures du socle et du couronnement.

Le second coffre est d'ordonnance moins simple et relativement moins sobre. Un seul panneau de dimensions restreintes, et qui représente une double scène : David caressant Bethsabé au premier plan, et au fond le même David recevant les reproches du prophète Nathan, encadré par une moulure saillante et couverte d'un ornement courant, occupe la partie centrale du coffre. Chaque extrémité est ornée par deux figures debout de chaque côté d'une niche [1]. Ici ce sont encore les quatre Saisons.

1. Les deux petites figures qui occupent les deux niches sont d'un autre ton que le reste du meuble et semblent empruntées à un autre ensemble. L'une est un Mercure; l'autre, une femme couronnée de tours, des clefs en main, est une allégorie qui nous échappe.

Si, considérés isolément, le gros torse couvert de rosaces de la frise et celui du soubassement encadré par deux quarts de rond aplatis, sont de saillies un peu exagérées, ils s'accordent en exécution avec les sculptures un peu ronflantes des Saisons et des Satyres qui leur correspondent pour encadrer les panneaux latéraux. Ces mêmes Satyres se retrouvent à la même place sur le meuble précédent.

D'une exécution plus négligée que les panneaux de face, ceux des côtés du coffre n° 1341 sont d'un plus grand goût décoratif, n'étant couverts que de simples ornements.

Coffre de bois de chêne (côté). [Art français, Normandie, XVIe siècle, musée de Cluny, n° 1341.] Détail d'un des panneaux latéraux du meuble précédent.

Nous rapprocherons de ce coffre, à cause du parti général de sa composition, celui qui porte le n° 1353, taillé également dans le bois de chêne. La scène de Loth et ses filles y est figurée avec une recherche de pudeur bien amusante, car une des filles tourne le dos à son père, qu'elle enivre, afin de ne point le voir caresser sa sœur. Ce panneau est limité par deux colonnes encadrant une niche vide : emprunt aux motifs ordinaires des buffets à deux corps que la Renaissance fit avec une si grande abondance. Ce meuble est remarquable par la belle proportion de ses parties.

Nous craignons que certaines analogies de composition ne nous aient fait enfreindre l'ordre chronologique que nous suivons d'habitude, en nous entraînant à parler de coffres qui appartiennent à la fin du XVIe siècle. Il nous faut, en effet, revenir un peu en arrière pour en citer un qui semble établi en ses commencements. C'est le n° 1339, qui est en bois de noyer.

Par la distribution des trois panneaux de sa face, séparés par des pilastres ornés de feuillages, il rappelle la composition des coffres du moyen âge, le panneau central étant plus bas que les latéraux afin de réserver la place d'une serrure apparente, qu'un encadrement limite en plus.

Ce ne sont plus des pilastres qui occupent les angles, mais des colonnes robustes qui terminent franchement le meuble, d'autant plus qu'une figure d'apôtre assise fait saillie à la partie antérieure de chacune d'elles, sous une sorte de dais.

Les simples ornements y sont supérieurs aux figures, qui ont du moins le mérite d'être

Coffre avec bas-reliefs représentant le sacrifice d'Abraham. (Travail français du XVIe siècle, musée de Cluny, n° 1340.)

d'une exécution très franche. Aussi regrettons-nous qu'au lieu des bas-reliefs à personnages, dont deux sont assez énigmatiques, que montre la face, l'ouvrier n'y ait pas suivi le système qu'il a adopté pour les côtés où un cercle encadre des grotesques d'un grand goût.

Bien que sa face ne soit composée que d'un seul panneau encadré par deux pilastres extrêmes et ses frises de soubassement et de couronnement, le coffre n° 1351, en bois de noyer, appartient encore au milieu du XVIe siècle.

Il appartient probablement aussi à une autre école que les meubles précédents. Un Neptune y est couché dans un ovale accosté de sortes de proues d'une composition très compliquée, combinées avec des méandres formées de larges galons, des masques et des chimères et des pentes de fruits. De beaux cartouches ovales couvrent les panneaux de chacune de ses extrémités. M. E. Bonnaffé, qui l'a publié dans son beau livre sur *le Meuble en France*, l'attribue à l'Ile-de-France.

On peut rattacher probablement à la même école le n° 1348, qui est également un coffre de noyer, de la seconde moitié du XVIe siècle. Un cartouche central accosté de chimères

LE MOBILIER (XVIE SIÈCLE)

Coulommiers. — Imp. P. Brodard et Gallois

CARIATIDES DE MEUBLES (ART FRANÇAIS. XVIe SIÈCLE).

Collection du Musée de Cluny.

d'un dessin très compliqué couvre sa face, encadrée par deux pilastres. Un cartouche à entrelacs décore chacun des panneaux de ses extrémités.

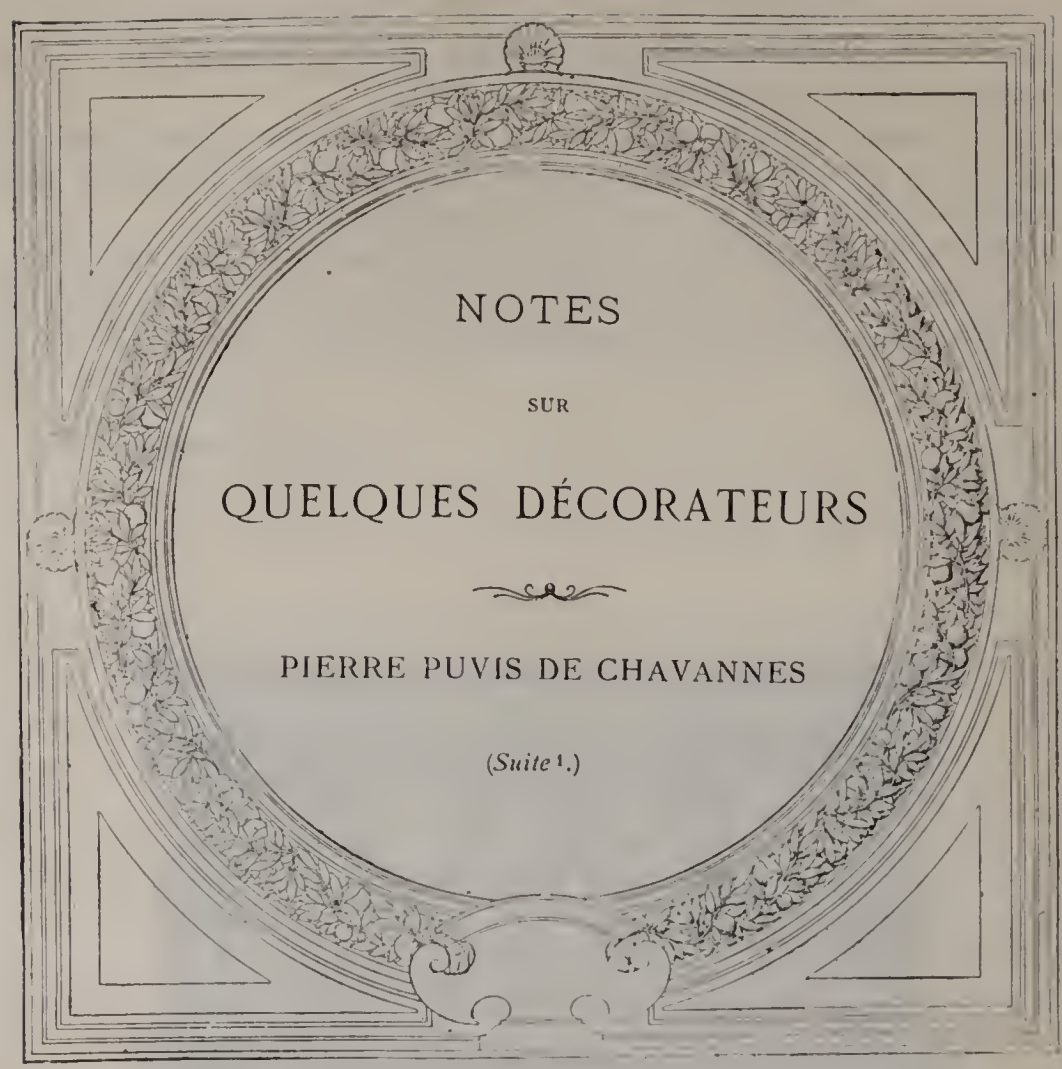
Ce motif d'un cartouche central encadrant une figure couchée et accoté de chimères est assez fréquent; car outre deux panneaux isolés, dont un figure en tête de ces lignes, le Musée possède un coffre, n° 1345, dont la face en offre une variante.

Il serait inutile d'analyser les autres coffres en assez grand nombre et de même type que possède le Musée. Dans plusieurs, tels que dans les n°s 1341 et 1359, le travail est inférieur à la composition, l'ouvrier étant plus habile à tailler un ornement qu'une figure.

A. Darcel,
Directeur du Musée de Cluny.

(*A suivre.*)

Coffre en chêne. (XVIe siècle, musée de Cluny, n° 1359.)



NOTES

SUR

QUELQUES DÉCORATEURS

PIERRE PUVIS DE CHAVANNES

(*Suite*[1].)

Veut-on connaître maintenant M. Puvis de Chavannes, philosophe et lettré, tirant des allégories de ses impressions cérébrales? Poussons droit au panneau composé et peint pour l'escalier de l'hôtel de M. Bonnat, rue Bassano, au *Bois sacré cher aux Muses*, à *la Vision antique*, à *l'Inspiration chrétienne* du musée de Lyon, et à l'hémicycle de la Sorbonne. Nous allons voir se dessiner de plus en plus la tendance du maître à tout plier au subjectif.

Le Doux Pays : voilà le titre et la préconception de l'œuvre appartenant à M. Bonnat. M. Puvis de Chavannes est parti de ce fait moral : Un exilé, qui pense au pays de son berceau, le voit, en sa rêverie, sous les plus radieux aspects. Il semble qu'on ne puisse être qu'heureux sur le sol où l'on vint au monde et dont les circonstances nous ont éloigné. Ajoutez à ce fait général ce fait spécial que M. Bonnat, destinataire du panneau, est originaire du Midi. Voilà l'intervention de l'élément réel, convié à extérioriser la pensée. Nous aurons donc une synthèse des climats méridionaux : un ciel bleu rayé de nuées d'or, une mer d'un azur profond, coupée de blanches voiles, une île fleurie de lauriers roses, abondante en figuiers et en orangers, une atmosphère d'invincible et rayonnante langueur, de belles femmes, de joyeux enfants. Mais notez ici que M. Bonnat est de Bayonne et non de Syracuse ou de Capri. Or *le Doux Pays* représenté rappelle bien plutôt les îles italiennes que l'Océan français. L'artiste a rencontré ce paysage en son imagination virgilienne et il a fait sortir de combinaisons abstraites son épisode décoratif.

1. Voyez la *Revue des arts décoratifs*, 9e année, p. 1.

Une jeune femme est debout dans une draperie d'un bleu pâle, une fleur de laurier rose à la main, appuyée à une branche de figuier; une autre, auprès d'elle, est assise, et la troisième, allongée parmi le sable, se relève sur son coude droit, nonchalante et coquette, une fleur rouge dans ses cheveux noirs. C'est la voluptueuse paresse de ces heureuses régions où la terre et le soleil nourrissent l'homme en quiétude. Deux enfants luttent entre eux : le brun terrassera le blond; le Midi l'emporte. Une femme encore, sa tunique blanche rattachée aux épaules, considère de ses grands yeux veloutés l'île prochaine où des marins débarquent. Un jeune garçon, assis tout au bord du promontoire, amolli et cependant désireux d'aventures, se tourne vers nous comme pour nous demander conseil. Çà et là, une haute corbeille d'oranges, des citrons, une grenade entr'ouverte. Les rivages se dessinent, au lointain, bleus sur la mer bleue. Tout cela est bien raisonné; la composition se pondère à merveille; l'harmonie générale a de quoi nous captiver. Et, malgré tout, comment ne pas regretter que cette vision ne soit pas plus près de la nature! C'est un rêve de lettré, une combinaison par trop intellectuelle, qui ne se localise nulle part. Nous en goûtons la séduction, mais, en ce charme abstrait, quelque chose nous fait faute. Au fond, l'on conçoit qu'avec des procédés autres et d'autres visées, un académiste pourrait s'exercer sur une composition analogue. Souvenons-nous de l'*Age d'or*, du vieil Ingres, ébauché sur une muraille du château de Dampierre.

Qui s'enfonce dans l'abstraction s'éloigne, fatalement, de la vie et se fait malaisément comprendre. Voici *le Bois sacré, cher aux Arts et aux Muses*. L'aspect de l'œuvre est solennel et merveilleusement apaisé; on garde dans les yeux une impression indéniable de repos et de fraîcheur, mais cette grandeur vous émeut beaucoup moins qu'elle ne vous étonne. D'abord, je ne vois pas bien à qui le sujet s'adresse. Les figures des Arts et des Muses, disséminées dans le bois sacré aux arbres grêles, rentrent dans la tradition italienne, et je sens fort bien qu'elles n'ont rien à m'apprendre, tout au moins ainsi présentées. Je réclame des personnages plus neufs, plus humains, me parlant de ce qui m'intéresse. Traitez-moi de barbare, si vous voulez; mais je suis citoyen de la France, et non de l'Arcadie. Vous me direz que le paysage est d'une noblesse et d'une harmonie sans pareilles. Je ne le conteste pas : seulement, ce paysage est plus imprégné de nature que vrai, et l'effet du ciel d'or réfléchi, avec le croissant de la lune, par les eaux de ce fleuve endormi, est même tout à fait artificiel. Oui, je conviens que mon œil subit le doux ravissement de ces accords de bleu et de jaune, mais c'est une belle tenture que j'ai devant moi, non une œuvre de vérité en aucune acception. Ce n'est pas assez que M. Puvis de Chavannes, grand penseur de son naturel, nous pose des énigmes et nous offre des harmonies. Ces Muses abstraites sont extérieures à l'humanité; elles ne sont pas filles de ma patrie. Ce qui me touche, au Panthéon, dans la décoration du maître, ce n'est pas uniquement le coloris blond et cendré; je me plais à redire que c'est aussi le sentiment humain qui rayonne. Ici, rien de tel. La magie décorative s'impose à moi, mais l'intimité de la conception m'échappe.

Je ne saurais, malheureusement, parler d'autre sorte de *la Vision antique*. Une note insérée au catalogue officiel du Salon de 1886, où cette composition fut exposée, nous découvre les intentions passablement confuses de l'auteur. « *Le Bois sacré, cher aux Arts et aux Muses*, panneau décoratif placé dans l'escalier du musée de Lyon, y est-il dit, a été la composition génératrice de deux autres sujets : *Vision antique* et *Inspiration chrétienne*, l'art étant compris entre ces deux termes, dont l'un évoque l'idée de la forme et l'autre l'idée du sentiment. » Voilà de la haute métaphysique, ou je ne m'y connais pas.

Mais quoi! j'ai beau regarder *la Vision antique*, je n'en tire aucun frisson d'antiquité retrouvée et pas un détail, surtout, n'éveille en moi cette « idée de la forme » qui m'est annoncée. Ce n'est qu'un assemblage de figures sans lien commun dessinées avec un incroyable esprit de renoncement ascétique et groupées dans un paysage, disons mieux,

dans un décor curieusement machiné. L'idéal rivage, au sable rose semé de fleurs, s'échancre en un profond golfe, où les eaux d'un bleu vif rient au firmament d'un bleu pâle entre la molle grève et les grandes roches du fond, marbrées de lilas et d'azur. Vers la droite, une sorte d'escalier naturel étage ses marches rocheuses, disjointes à demi par un vieux figuier aux racines torses, en surplomb sur une fontaine, et qui émerge du sol aride, le tronc rêche et noueux. D'un anfractuosité du roc s'élève, comme par grâce, un arbuste, aux fines branchettes verticales, barbelées de petites feuilles tremblantes, élancé en plein ciel, et, par places, quelques plantes maigres poussent au hasard. Une jeune fille, demi-nue, qui s'avance, légère, rencontre, au milieu de la plate-forme supérieure, un jeune homme assis, en blanche tunique, couvert d'un manteau bleu et le front ceint d'un bandeau, comme un fils de roi, et l'on voit, à leurs gestes, qu'ils se livrent aux douceurs d'un chant alterné. Au-dessus d'eux la montagne s'escarpant fait briller au soleil, emmi des frondaisons, un temple de marbre blanc au fronton triangulaire. A gauche, dans le blond du sable, reluisent des flaques d'eau bleue; de vagues bouquets d'arbres verdoient de loin en loin; des chèvres blanches et noires broutent les herbes rares, et, tout le long de la mer, en blanches silhouettes, se profilent les petits cavaliers aux manteaux envolés de la frise du Parthénon. Tel est le site impossible, le bizarre décor imaginé par M. de Chavannes; mais en dehors des cavaliers de Phidias et des figures du second plan, le peintre a cru devoir multiplier les personnages. Cette femme, serrée dans sa robe bleue, un pan d'étoffe blanche sur la tête et les épaules, vient d'emplir son vase de cuivre à la source que voilà. Cette autre, sévèrement accroupie, en voile blanc, en robe jaune, médite sans trêve, un pot de grès posé auprès d'elle et recouvert d'une couche de figues mûres, enveloppées de feuillages. Cette troisième, nue jusqu'à la ceinture, en rose draperie, accoudée à une roche et la main droite au menton, semble interroger les astres invisibles. Tout en avant, presque au milieu, une sorte de nymphe, allongée dans sa draperie violette et relevée sur son coude, penche distraitement son urne rouge. Puis, du côté gauche, c'est un jeune berger, vêtu seulement d'une ceinture blanche, assis, un bâton à la main, qui souffle dans une flûte de Pan, et c'est une femme, assise elle-même sur son manteau couleur d'orange, qui tient une fleur jaune et caresse une chèvre. Où est dans tout cela l'antiquité? Où est l'intime caractère humain? Où est l'imprévu des gestes? Où est le lien qui unit tous les acteurs? Où est la forme? où l'idée? Il y a sans doute ici nombre d'intentions sous-entendues, mais on les saisit mal. Je veux bien que l'impression générale ait un grand charme décoratif. On ne peut cependant pas se contenter d'un charme de surface dans une œuvre si considérable et due à un pareil maître. Somme toute, le peintre à l'esprit cultivé s'est laissé déborder par un je ne sais quel impressionisme littéraire.

Que si je passe à *l'Inspiration chrétienne*, j'y remarque moins d'incohérence avec une moindre séduction d'effet. C'est dans un intérieur du cloître italien, où travaille un peintre en robe brune et coiffé du chaperon à bouts flottants des contemporains de Dante. L'artiste, vu de profil, sa palette à la main, considère attentivement, du bas de son échafaudage son œuvre ébauchée en plein mur. A sa droite, sur une escabelle, un gros livre, une lampe non allumée. Plus loin, sur une autre escabelle supportant une fleur de lis rigide dans un pot de cuivre, un élève cherche un dessin au fond d'un portefeuille, et trois autres, en reculée, suivent religieusement l'effort et la pensée du maître. Un moine, sur la gauche, vient d'escalader un banc pour éclairer d'un lumignon de sanctuaire une Madone portant l'Enfant Jésus, sculptée en bas-relief dans la pierre grise. Que fait cet autre moine assis sur le banc? Il songe à l'éternité, je crois. Et ce troisième, debout au centre de la salle avec un apprenti, de quoi s'occupe-t-il? J'augure qu'il donne à ce jeune homme des instructions et des conseils. Par delà le préau, j'entrevois les mendiants que

l'on secourt à l'entrée du monastère, et les malades que l'on soigne. A travers les sombres arcades du cloître, mon œil plonge encore sur un paysage de noirs cyprès et de collines bleues couronné d'un ciel vert où se recourbe le croissant de la lune. M'explique qui pourra comment l'*Inspiration chrétienne* se résume en ces choses. La pensée flotte, vraiment, en trop de littérature, et, dans la magie même, je n'aime pas à rester indécis.

Mais je suis, par contre, on ne peut plus sensible à la poésie large et sans complication de cette double allégorie du Rhône et de la Saône, dont M. Puvis de Chavannes a couronné sa décoration monumentale du musée de Lyon. Le Rhône se présente sous les traits d'un pêcheur, un filet à l'épaule, nu et robuste, quittant l'abri d'un chêne et marchant en avant. La Saône se personnifie en une belle jeune fille, debout au pied d'un saule, renversant sa tête dans ses bras, le corps tout noyé de l'or de ses cheveux qui débordent, légèrement drapée d'étoffe transparente. Les deux figures, hautes de caractère, grandes de dessin, ont une beauté imprévue et franche. Et puis, les paysages du fleuve large au flot tranquille, teinté de rose et d'azur, et de la rivière à l'île verte se mirant dans l'eau mouvante nous attirent et nous captivent. Le coup d'œil est vaste, noble, simple, tout français, et la pensée de l'auteur n'appelle, grâce à Dieu, nul éclaircissement.

Malheureusement, on ne s'enferme pas dans la peinture des « idées » sans grand dommage pour l'allure humaine et le sens vivant et visible des œuvres. Nous ne l'avons que trop vu, au Salon de 1887, dans le carton préparé pour l'hémicycle de la Sorbonne, dont il me faut rappeler ici l'ordonnance. Un bloc de marbre s'arrondit au centre d'un paysage idyllique largement traité. Sur ce bloc, comme sur un trône, l'antique Sorbonne est assise, en amples et riches vêtements, et elle tient sa cour allégorique. A sa droite, un génie aux membres graciles tient une palme; un autre génie, à sa gauche, porte une couronne. L'Éloquence, debout et son manteau soulevé par le vent des grands gestes, célèbre, dit le programme rédigé par le peintre « les luttes et les conquêtes de l'esprit humain ».

Du rocher s'épanche une source à fleur de terre : la source de poésie, où la Jeunesse nue vient boire, en la personne de jeunes gens, où la Vieillesse, couronnée de lauriers, « puise une nouvelle force ». Les Muses, d'un côté, personnifient les arts, et, près d'une femme portant sur ses genoux une tête de mort, deux figures représentent la lutte du spiritualisme et du matérialisme, « l'une s'affirmant par un geste d'ardente aspiration à l'idéal, l'autre montrant une fleur, *expression des joies terrestres et des transformations limitées à la matière* ». De l'autre côté, l'on fouille la terre pour en retirer les débris du passé; un jeune garçon se coiffe d'un casque, trop large pour son front, qu'on vient de découvrir, et l'Histoire déchiffre des tablettes. Puis, faisant suite aux Muses, les Sciences naturelles apportent chacune le signe de leurs richesses, tandis que des jeunes gens, groupés devant une statue voilée du Savoir, « jurent, dans un commun élan, de se vouer à lui ».

Je ne crois pas devoir reprendre ici plus au long l'analyse de la composition majestueuse, de cette sérénité particulière aux œuvres de M. Puvis de Chavannes. Comme toujours, le maître a fait preuve de qualités insignes; mais, en dépit de mon admiration sincère, j'ai quelque gêne et quelque peine à me voir ainsi cantonné dans l'abstraction. Les personnages évoqués sont d'une infinie noblesse, seulement je ne sens pas en eux l'incarnation de nos sciences. M. Puvis de Chavannes va chercher ses modèles dans la vallée de Tempé, et ce n'est point de la Sorbonne qu'on se rend en cette fabuleuse terre du bonheur sans angoisse. Ce n'est pas uniquement d'apaisants secrets que nous trouvons en nos études; c'est aussi des secrets amers. J'eusse voulu, je l'avoue, reconnaître l'image de notre vie savante un peu moins idyllisée; j'eusse désiré un symbolisme moins exclusivement littéraire, moins d'abstraite rêverie : en un mot, un ensemble d'observations qui nous caractérisât plus visiblement dans l'avenir.

Faisons, au surplus, cette remarque : il y a dans l'hémicycle de la Sorbonne deux ou trois figures très neuves et quelques figures imitées des précédentes œuvres du maître, notamment les jeunes gens prêtant serment à la science, très proches parents des lanceurs de javelines de *Ludus pro patria*. Les figures très neuves se rencontrent dans les parties les plus concrètes. Je citerai surtout l'enfant au casque et le jeune homme qui boit. Au fond, la composition est trop intellectuelle; on n'a demandé à la nature que des renseignements d'après coup, pour l'exécution. Or il est de l'essence de l'art abstrait d'arriver à la formule et de se répéter. M. Puvis de Chavannes a beau être un artiste supérieur, il ne saurait échapper à la loi. Il appelle la réalité chez lui; il ferait mieux de ne rien concevoir qu'en elle. Pareil au personnage chargé de gloire et couronné de laurier de sa grande frise, nous voudrions qu'il allât toujours, comme il est en lui de le faire, se rafraîchir à la bonne fontaine qui sourd du marbre en ruisseau clair.

Le rêve en face de la vie ouvre plus d'horizons que le rêve en face des idées, et les poèmes purement subjectifs, si nobles soient-ils, ne sont jamais les plus touchants.

IV

Je croirais manquer de justice en me taisant sur les tableaux de chevalet de M. Puvis de Chavanne, encore qu'ils ne se réfèrent qu'assez indirectement à la décoration des édifices, mais tout se tient, à un point de vue élevé, dans l'œuvre d'un peintre. Il me serait fort aisé de prouver, par exemple, qu'un homme comme celui qui nous occupe, doué du génie décoratif, est décorateur au degré éminent dans toutes ses entreprises, tant par la manière de distribuer et de profiler ses masses que par le sentiment d'harmonie dont il lui est impossible de se départir. J'aurais même le droit d'assimiler certaines toiles, *les Jeunes Filles au bord de la mer*, *la Famille du pêcheur*..., à de véritables études murales, tout au moins à des cartons de tapisserie. Quoi de plus « décorant », en effet, que cet aïeul aux cheveux blanchis, les bras repliés sur la poitrine, endormi comme dans un lit de repos, dans une carcasse de bateau ensablée? Son fils étend ses filets mouillés aux branches d'un arbre; sa bru tient, par une lisière, l'enfantelet, qui joue avec un coquillage; et lui sommeille, sommeille doucement. Le regard s'arrête en paix à cet accord de lignes abrégées, de tons gris, blancs et violets. Tout s'unifie et se vivifie. Il en est de même pour *les Jeunes Filles au bord de la mer*. L'Océan calme élargit vers l'horizon, sous le ciel rosé du soir, sa nappe d'azur pâle; les rochers se voilent de teintes grises; les jeunes vierges, drapées de blanc et demi-nues, tordent leur chevelure blonde, s'abîment en des contemplations lointaines, nous interrogent, du profond de leurs yeux, sur le mystère de la destinée. Les moindres esquisses de M. de Chavannes ont cet aspect de peinture monumentale, évaporée de quelque mur. On relèverait jusque dans la facture des indices décoratifs — ne serait-ce que le gros trait noir qui cerne les silhouettes. Mais ce n'est pas dans cette pensée que j'envisagerai maintenant les tableaux de chevalet de l'artiste : je voudrais bien plutôt en définir l'intime portée.

Il ressort de l'ensemble de nos constatations que le symbolisme est naturel au peintre de sainte Geneviève. Partout, en tout, le désir de la synthèse domine sa pensée. Il aperçoit l'humanité à travers le temps, la nature à travers l'espace. En peignant un simple portrait, comme il a fait, en 1883, pour Mme la princesse Cantacuzène, il trouve moyen de créer une véritable vision intérieure. Sur une toile étroite, voici qu'il a représenté une femme d'âge respectable, la tête penchée, les mains croisées, en chapeau et en châle de veuve, et nous avons devant nous comme une figure éternelle du deuil silencieux et digne, sans lyrisme vain, sans grimace. Néanmoins, pour tant qu'un maître s'élève, abstractivement, au-dessus de lui-même, par instinct et volonté, il suit son existence d'homme, pleine de coups, de contre-coups, d'angoisse, d'espoirs, de déceptions, de

meurtrissures. Bon gré, mal gré, les fortes commotions du dedans finissent par se trahir au dehors. Un poète le laisse transparaître sous le voile des fictions; un musicien en fait la confidence à son piano, le peintre les épanche en des sujets discrets, qui cachent une histoire vive. M. Puvis de Chavannes, symboliste constant, en est donc arrivé, par la force logique des choses, à traduire les mouvements de son âme en symboles sensibles, ainsi que, dans un autre genre, cet autre mythographe abstracteur, M. Gustave Moreau. De là, précisément, ses tableaux de chevalet.

Au lendemain de l'horrible guerre, lorsque la France ensanglantée pleure tant de larmes, le maître, soudain, évoque l'Espérance, vierge pâle aux yeux bleus d'enfant, assise, une fleur à la main, près des ruines désolées, non loin des cimetières ouverts en plein champ et où la végétation s'étale, plus puissante. Nous l'avons vu reprendre, par deux fois, cette donnée qui le hantait, nous faisant apparaître tour à tour, en sa nudité chaste, puis serrée dans sa tunique de lin, la rassurante et douloureuse immortelle. Plus tard, l'artiste, aux prises avec la vie, voit autour de lui de hauts esprits qui s'abdiquent. Ah! que ces déchus se pleureront un jour! Sa pitié leur dédie l'allégorie émouvante de *l'Enfant prodigue*, languissant dans la solitude, les mains croisées sur le cœur, les yeux creux, couvert de haillons déchirés qui furent une pourpre fleurie, regrettant la maison paternelle, et le droit chemin méprisé, et le vrai bonheur méconnu, indifférent aux pourceaux qu'il garde. Parfois, au milieu de ses travaux, l'artiste sent passer sur lui le beau vol des chimères. Eh! pourquoi n'aurait-il pas l'amour, la fortune et la gloire? Voyez donc ce *Rêve*, peint par M. de Chavannes, et saluez ce rêveur endormi sous un arbre épineux et que visitent, en son sommeil, la Gloire, la Fortune et l'Amour. Mais, à peine formée, l'illusion se dissipe. Le poète, réveillé, rendu à ses âpres efforts, s'acharne vainement à fixer son idéal; la beauté qu'il chérit et qu'il poursuit se dérobe, le découragement succède à l'ardeur. Alors M. Puvis de Chavannes nous émeut de la douleur d'Orphée, allongé de désespoir parmi les rochers durs, appelant Eurydice avec des sanglots, se cachant les yeux de sa main et presque repoussant sa lyre. Hélas! un grand artiste doit s'accoutumer à l'isolement, à la pénurie, à la patience, à la souffrance, à l'incurable mal de la perfection. Cette idée de résignation va inspirer un tableau d'une particularité frappante : le *Pauvre Pêcheur,* auquel il sied de nous attarder un moment.

Je ne connais pas d'œuvre plus étrange, plus énigmatique et plus suggestive en même temps que ce *Pauvre Pêcheur*, placé désormais au musée du Luxembourg. Un tel morceau ne doit rien aux artifices ordinaires de la palette. Je dirai mieux : il a été conçu et exécuté en dehors des moyens courants de la peinture. On en peut tout discuter, l'ordonnance, le dessin, la couleur, la facture au nom de la pédagogie vulgaire; mais une pareille œuvre, mate, égratignée, presque terne d'aspect, violente et solennelle, pourtant, en sa simplicité, échappe, par son absolutisme, aux règles enseignées. Plus que pas une des toiles énoncées ci-dessus, elle est hiéroglyphique et transcendante, et, toutefois, elle est intime, elle est humaine, elle est profonde, elle respire l'amour de la nature. Laissons les pédants et les niais sourire : il y a là une émotion d'enfant traduite par un primitif, et j'y vois, par-dessus tout, la quintessence du talent de l'auteur.

D'abord le rêve s'enveloppe d'un mirage de réalité. Ce fleuve, qui roule lourdement ses eaux jaunâtres dans son large lit, grandement et bizarrement découpé, je le crois reconnaître : c'est la Seine à son embouchure, aux parages de Honfleur. Les falaises de Sainte-Adresse bleuissent, là-bas, à l'horizon marin. Ce pays connu devient, d'ailleurs, extraordinaire et infini sous l'incantation de l'artiste. Tout près du bord, à l'avant de sa barque, le pêcheur se tient debout, maigre, hâve, vêtu d'une chemise de grosse toile rose et d'un pantalon haillonneux, la barbe courte, les cheveux emmêlés, engainé dans ses habits et dans

sa pose, les yeux caves, fixés en bas. Ayant jeté son filet, il attend, les mains jointes, qu'il se remplisse. Son attitude exprime l'éternel espoir contre tout espoir, la résignation éternelle. Il pourra lever ce filet, jamais nul poison ne s'y trouvera. Sur la berge, constellée de fleurettes jaunes, une fillette malingre, en tunique bleue aux plis étriqués, fait un bouquet, fébrilement, et son petit frère, non loin d'elle, se joue sur un pan de draperie usée qui sera son linceul, un de ces jours.

Le pêcheur est veuf. Il emmène ses enfants avec lui, ne sachant qu'en faire. Dans l'immensité de la solitude, dans le mystère prodigieux de la nature, son être se morfond, anéanti. L'eau roule, roule, vaste, morne, majestueuse, religieuse, à perte de vue. Voilà ce tableau singulier, d'une si étrange magie qu'on s'oublie à en méditer le poème et qu'on ne songe même pas à la peinture. M. Puvis de Chavannes nous fait entrer tout droit dans sa vision. Je ne pense plus qu'aux soucis humains, aux lentes tristesses de la vie dans le calme énigmatique de l'univers. On ne saurait aller plus loin dans l'abstraction sans déshumaniser l'art. C'est pourquoi je n'hésite point à signaler cette œuvre comme la plus frappante expression du génie spécial de l'artiste. Sa manière et ses visées y apparaissent, sans conteste, à l'état absolu.

J'ai parlé du maître, dans les pages qui précèdent, ainsi qu'il convient de parler d'un maître : avec respect dans la critique, avec indépendance dans l'admiration. J'ai indiqué les sources lointaines de sa personnalité; j'ai rappelé les influences romantiques qu'il subit à ses commencements et dont il s'affranchit si vite; je l'ai montré se frayant une route propre au milieu des efforts et des pensées des siècles, je l'ai fait voir, en ses défauts même, suivant sa loi originelle et fidèle à son idéal ; on a pu se rendre compte, enfin, de la magnifique unité de sa carrière. Un tel honneur rejaillit sur lui de cet ensemble de faits qu'on n'entamera pas plus sa grandeur, à discuter certaines de ses œuvres ou certaines de ses tendances, qu'on ne diminuera la gloire d'Eugène Delacroix, par exemple, à condamner en bloc le romantisme. Malheureusement, fait pour rester exceptionnel, nous déplorons qu'il soit, depuis un temps, envahi par les imitateurs. Ses procédés ont séduit quantité de jeunes décorateurs qui ne possèdent ni ses dons intérieurs, ni son pur sentiment du paysage, ni cet amour de la nature, réflexe mais évident en lui. Une nuée de pasticheurs tire de ses compositions des formules de tapisserie. On lui emprunte son style pastoral et, surtout, ses colorations assoupies. Peu à peu, les tons puissants se ramènent aux tons fins; les tons fins se ramènent aux tons neutres; la recherche de l'extrême harmonie conduit à l'affadissement. Il ne faut pas que, sous prétexte d'élargir son impression et de sauvegarder l'homogénéité harmonique, l'on en vienne à reconstituer un art de combinaison pure et de froide abstraction. Nos longues recherches n'auraient abouti, en ce cas, qu'à une transformation de l'académisme.

Un maître essentiellement subjectif, ne s'inquiétant, par conséquent, ni de l'exactitude des mœurs, ni de la particularité des types, ni de la précision des formes, ni de la justesse des valeurs, mais seulement de peindre le monde à travers ses idées et son émotion, nous donne des chefs-d'œuvre à admirer, non des modèles à suivre : ses disciples croient peut-être s'assimiler son esprit; ils ne s'approprient que ses recettes, les érigent en système, et, de leur subjectivisme voulu à l'académisme, il n'y a qu'un pas. Qu'est-ce, en effet, que l'académiste, sinon l'homme qui procède invariablement d'après une conception *a priori?* Tandis que l'observateur regarde incessamment la vie toujours renouvelée et qui lui rafraîchit l'imagination à toute heure, l'idéaliste à formules soumet la nature à ce qu'il a imaginé. Mais toute invention qui n'est point issue des faits est facilement pauvre et vaine

Nous savons excuser chez nos artistes les défauts engendrés par nos mœurs. Nos intelligences, divisées encore entre les réminiscences du passé et les impulsions du présent, n'ont pas l'équilibre stable que nous voudrions. Nous aspirons à la sérénité sans pouvoir souvent surmonter nos troubles. Mais, si personne n'est assuré de conformer strictement ses œuvres à son idéal, il appartient à chacun de se recueillir devant ses entreprises et de mettre sa tâche sous la garantie de l'observation. L'observation n'étouffe pas l'originalité : au contraire, elle l'émancipe. On n'est pas original parce qu'on veut l'être et parce qu'on dédaigne de s'informer des faits et des phénomènes : on l'est parce qu'on l'est et même d'autant plus qu'on puise davantage aux sources premières. Qui s'abandonne à sa seule verve, n'est généralement que l'arrangeur de ses souvenirs, installé à son insu sur le fonds d'autrui. Le haut artiste nous fait sa confession en nous associant à ses constatations ingénieuses, ou gracieuses, ou fortes, et, pour cette raison, le sujet qu'il traite ainsi, d'après le vif, gardera toujours sa signification vivante.

A l'endroit de la couleur, on est trop porté à croire que la décoration ne s'accommode que des harmonies effacées. C'est le résultat de ce préjugé que la réalité ne doit intervenir, dans les compositions murales, qu'à l'état de sommaire indication. Aucun argument même spécieux ne milite en faveur de cette thèse. M. Puvis de Chavannes a supérieurement décoré, dans le mode austère et pâle, des parois de chapelle et des vestibules de musées, mais, encore une fois, l'art concret qu'est la peinture ne saurait se vouer légitimement au vague du rêve, et nombre de belles œuvres d'autrefois et d'aujourd'hui sont là pour nous prouver que les scènes et la couleur de la vérité ne sont pas nécessairement incompatibles avec le caractère monumental.

L. De Fourcaud.

Velarium de l'église Santa Francesca Romana, à Rome.

DE L'ORNEMENTATION

DANS LES MOSAÏQUES DE L'ANTIQUITÉ ET DU MOYEN AGE

(*Suite et Fin* [1].)

Tandis qu'à Rome l'ornementation se simplifie et s'appauvrit d'âge en âge, à Ravenne nous rencontrons, à côté de réminiscences antiques fort nettes, des éléments féconds qui, en se développant, en mûrissant, formeront le style byzantin, si savant et si original, surtout dans les industries de luxe.

L'influence de ces agents se traduit par une variété plus grande dans le choix des sujets, par des compositions d'une venue plus vigoureuse, d'un symbolisme plus ingénieux, par une décoration d'une richesse extrême.

Rappelons seulement le rôle que jouent dans les mosaïques de la capitale de l'Exarchat l'architecture, la végétation, les étoffes, tous éléments à peu près atrophiés à Rome : ici se dresse l'imposante « Civitas Ravennat[ensis] », avec la vue du palais de Théodoric, ailleurs (baptistère des Orthodoxes ; Saint-Apollinaire Nouveau) des palmiers alternent avec les saints ou les apôtres, élevant vers le ciel leur front orgueilleux; ailleurs encore (Saint-Apollinaire in Classe) un paysage étendu occupe tout le fond de l'abside.

En ce qui concerne le coloris, le goût n'est pas moins remarquable, quoique dès le vi^e siècle, à Saint-Vital, par exemple, il tende à disparaître. Le rouage a été simplifié, la gamme des tons est devenue moins riche; mais que de combinaisons à la fois harmonieuses et éclatantes dans le portique de Saint-Venance, le mausolée de Placidie, le baptistère des Orthodoxes!

Dans l'ornementation les motifs transmis par le paganisme continuent à être développés avec une science consommée, surtout dans les villes soumises à l'influence grecque, où, grâce à l'adjonction d'un certain nombre de formes nouvelles, s'élabore le style byzantin, cette grande école non seulement des artistes chrétiens, mais encore des artistes musulmans.

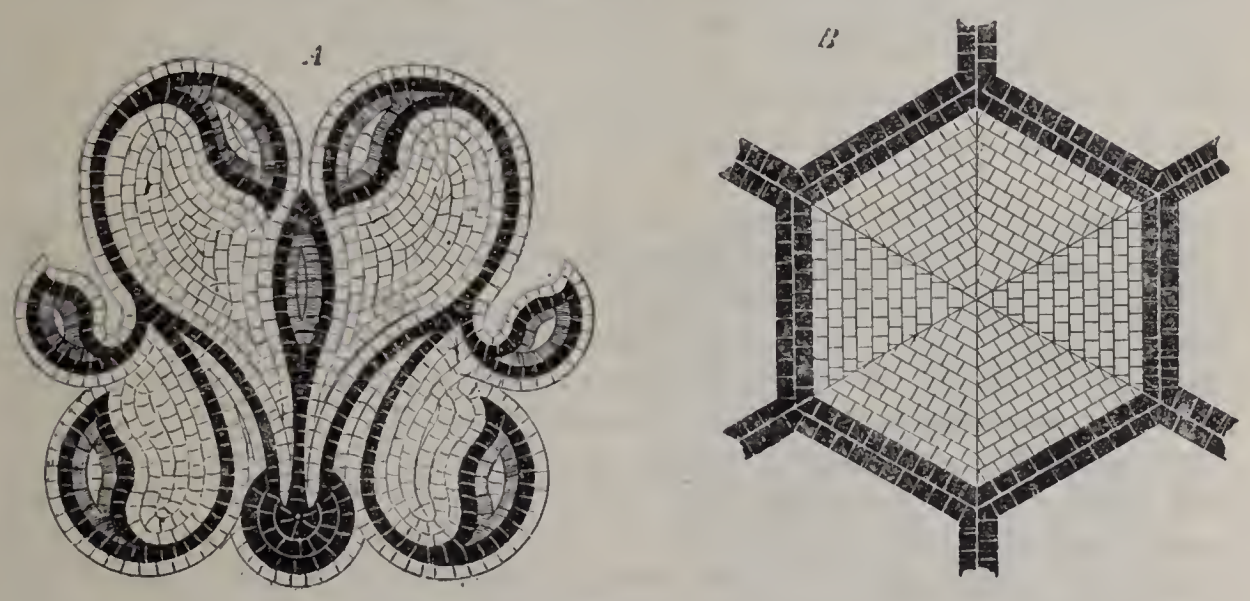
1. Voy. la *Revue* d'avril et septembre 1886, et de juillet et août 1888.

Commençons par le baptistère des Orthodoxes à Ravenne, qui date du ve siècle. Le luxe de la décoration est tel qu'il échappe à l'analyse :

Ce ne sont que festons...

Le règne végétal y est largement mis à contribution; une plante montante sépare les uns des autres les apôtres et remplace les arcades que l'on voit dans les premiers temps du christianisme sur les sarcophages et plus tard dans les peintures ou les pièces d'orfèvrerie; des rinceaux d'or se détachant sur un fond d'azur encadrent les figures placees dans les angles de l'édifice, au-dessus des colonnes du premier étage. Ces rinceaux décrivent trop de spirales, peut-être parce que l'artiste a voulu animer par une profusion de lignes courbes les motifs très nombreux et très compliqués qu'il a empruntés à l'architecture.

Les mosaïques de la zone supérieure ne comprennent que des motifs d'ornementation. Elles représentent des trônes entourés de fleurs et surmontés d'une croix, des autels, sur chacun desquels est placé un Évangile ouvert, avec une inscription portant le nom de son



Fragments de la mosaïque de Roulle (Sarthe).

auteur : EVANGELIVM SECVN(DVM) MARC, etc. Une colonnade encadre chacun de ces motifs, qui sont au nombre de huit et correspondent aux arcades. La structure en est tellement riche qu'elle échappe à toute analyse.

Les motifs de l'ornementation ressemblent à ceux du tombeau de Placidie et d'autres édifices contemporains : ce sont de ces bandes blanches, rouges ou verdâtres qui affectent la forme d'arcs placés bout à bout (Sant'Aquilino et San Satiro à Milan, etc.); à ces bandes succèdent des cercles se coupant les uns les autres, des guirlandes de feuilles de laurier placées trois par trois et entremêlées de baies jaunes. On ne trouve pas encore de bandes gemmées; les lignes rouges servant à accentuer les arcades sont toutes unies, sans ces imitations de pierres précieuses dont on ne pourra bientôt plus se passer.

Dans le tombeau de Placidie (SS. Nazareo e Celso, ve siècle), le mosaïste a prodigué les ornements les plus riches et les plus gracieux : étoiles, rosaces, grecques, méandres, guirlandes de pommes, émergeant de corbeilles multicolores, pampres chargés de raisins, rinceaux d'or se détachant sur un fond lapis. Des cerfs se désaltérant aux sources de la foi, des colombes buvant dans un vase (motif imité de la fameuse mosaïque du Capitole), enfin les figures des apôtres et les symboles des évangélistes, mêlent à l'élément symbolique et historique un élément ornemental d'une rare distinction.

Les mosaïques de Santa Maria in Cosmedin (baptistère des Ariens) sont, avec celles de

Sant'Apollinare Nuovo, le seul monument figuré qui nous reste du régne de Théodoric, ce conquérant barbare qui s'était si rapidement assimilé les mœurs des vaincus. Nous ne savons s'il est permis de les prendre pour l'expression fidèle de l'art á la cour des Goths. Si cela était, il faudrait avouer que l'exécution ne s'élevait pas toujours á la hauteur des idées, que les motifs, si fiers et si nobles, que Théodoric indiquait aux artistes, ne trouvaient pas toujours des interprétes suffisamment préparés et tombaient souvent entre des mains incapables.

Dans cet ouvrage il ne saurait même être question d'idées; ce n'est qu'un simple plagiat. Les figures, les attitudes, la composition, tout a été emprunté au baptistère des Orthodoxes. Mais combien la copie ne différe-t-elle pas de l'original! Modelé, mouvement, coloris, ornementation, tout y fait défaut Les têtes, si pleines d'expression et de caractére dans l'original, sont devenues aussi banales qu'informes; les draperies n'ont rien conservé du modelé primitif si savoureux et si ferme, la vie et le mouvement ont également disparu, le coloris s'est appauvri. L'ornementation, d'une richesse éblouissante dans l'œuvre du ve siècle, a disparu, à l'exception des palmiers qui séparent les apôtres les uns des autres, de la couronne de feuillage assez informe qui entoure le groupe central (baptême du Christ) et d'un trône richement orné. Bref, on ne saurait imaginer de témoignage plus éloquent de la décadence.

Dans l'église de Saint-Vital, immortalisée par le souvenir de Justinien et de Théodora, l'ornementation occupe une place prépondérante. Remarquons d'abord l'encadrement, aussi noble que pittoresque, des portraits occupant la baie de l'abside. Il se compose de deux dauphins verts qui s'enlacent et qui forment un demi-cercle au-dessous du portrait; un coquillage de la famille des pectens est placé au point de jonction. Un motif analogue, deux cornes d'abondance qui se croisent, garnit la bordure de la « concha » [1].

Mais ces imitations de l'antiquité classique peuvent passer pour une exception à Saint-Vital. Ce qui y domine, ce sont d'un côté les figures empruntées à la nature vivante : paons, hiboux, tourterelles; de l'autre, des combinaisons géométriques, cercles contenant deux triangles qui se touchent par le sommet, rectangles parsemés de gros points blancs, ornements en forme de damiers, etc., etc. Ces dernières, on ne peut pas se le dissimuler, ne sont pas de nature à produire un ensemble vraiment décoratif; autre chose est l'illustration d'un manuscrit, autre chose la décoration d'un édifice.

Ce mélange de traditions antiques et de tentatives d'innovation encore assez informes exclut toute harmonie, toute unité. Ajoutons que les couleurs ont également quelque chose de discordant et de cru. La note verte est trop souvent employée, et surtout lorsqu'elle est alliée au blanc, elle produit un effet d'une dureté extrême.

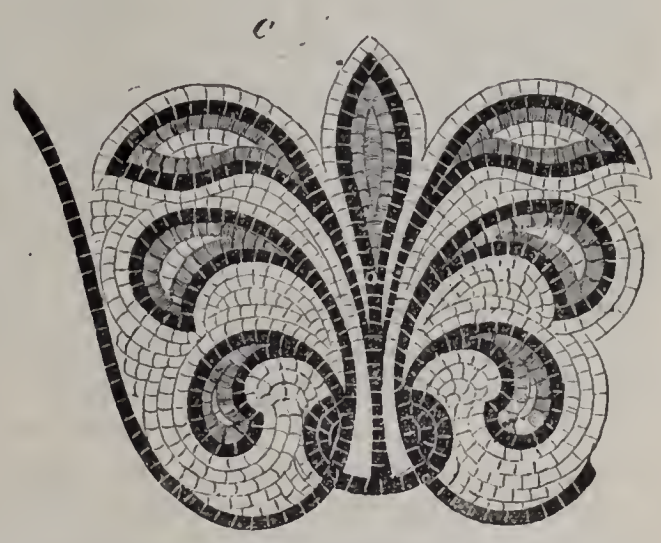
Dans une autre partie de la mosaïque de Saint-Vital, celle qui recouvre la voûte précédant l'abside, l'ornementation célébre un de ses plus éclatants, mais aussi un de ses derniers triomphes. Au centre, dans un cercle bordé de guirlandes, l'agneau pascal debout. De ce médaillon, se dirigeant vers les quatre angles de la voûte et s'élargissant du sommet à la base, partent quatre rais également couverts de guirlandes. Dans les intervalles, les bras étendus contre le médaillon comme pour le soutenir, et les pieds posés sur un globe, quatre anges remplissent l'office de caryatides. Puis tout un monde, aussi pittoresque que gracieux et varié, d'oiseaux, de quadrupédes, de poissons, formant avec des fleurs un dédale inextricable, mais sur lequel l'œil s'arrête avec un plaisir infini. Pour une fois encore, les décorateurs élevés à la féconde école de l'antiquité ont réussi à unir la liberté à la richesse, l'harmonie à l'éclat.

1. Il ne sera pas sans intérêt de faire remarquer que le même motif se retrouve presque textuellement dans la bande inférieure de la mosaïque absidale de SS. Cosme et Damien à Rome.

Dans la chapelle de l'archevêché, également à Ravenne (VIe siècle), l'ornementation manque de caractère. Elle n'a d'ailleurs pu se développer que sur un espace fort restreint, sur les bandes verticales, très étroites, qui relient la voûte du centre aux voûtes latérales : on y voit deux aigles affrontés, ayant les ailes ouvertes, des gemmes (presque toutes refaites) d'un dessin quelque peu différent de celui des mosaïques romaines, des fruits (grenades, etc.), des oiseaux (papegais, colombes blanches, etc.), des rinceaux, etc. Deux médaillons à monogrammes sont placés au milieu de ces ornements, près de deux portraits du Christ.

La salle du fond contient également des mosaïques. Le plafond voûté en berceau, qui la couvre dans le sens de la largeur, a pour ornements des oiseaux, bien plus grossièrement exécutés que ceux de Saint-Vital (un gros trait noir marque les contours, le bec, les ailes; le corps n'est presque pas modelé); on remarque parmi eux des pies, des papegais, marchant tous un peu au hasard. Les fleurs qui décorent cette voûte n'ont pas plus de valeur artistique; elles alternent avec les oiseaux et se détachent comme eux sur l'or du fond.

A Sant'Apollinare Nuovo, il faut surtout admirer le « Palatium » faisant partie de la « Civitas Ravennat[ensis] »; il nous offre l'image du luxe le plus noble et le plus éblouissant.



Fragment de la mosaïque de Roullé.

A Sant'Apollinare in Classe, l'ornementation est infiniment plus barbare que dans les églises de la ville. A côté des bandes gemmées simples que nous avons si souvent observées dans les mosaïques de Rome, nous en voyons d'autres d'un dessin plus compliqué et moins pittoresque. Celles qui encadrent la scène des Trois Sacrifices (Abel, Melchisedech, Abraham) se composent de carrés à fonds semés de points blancs (perles), alternant avec d'autres carrés garnis de gemmes. Ailleurs on aperçoit une succession de rectangles rentrants ou sortants, comme les créneaux d'un château fort, contenant chacun une étoile, ou bien encore de longues rangées de croix blanches se détachant sur un fond verdâtre. Quant aux ornements empruntés au règne végétal, ils n'y font point défaut; mais ils s'éloignent de plus en plus de la réalité, pour revêtir des formes de convention.

La représentation de tentures — ce motif si éminemment décoratif — joue un rôle prépondérant dans les mosaïques de Ravenne. A Sant'Apollinare Nuovo, le « Palatium » porte sous chaque arcade un rideau noué au milieu ; d'autres rideaux ornent le portique. Les rideaux se trouvent jusque derrière la scène d'Abraham et de Melchisedech à Sant'Apollinare in Classe.

En ce qui concerne les étoffes représentées dans les mosaïques de Ravenne, nous ne pouvons mieux faire que de renvoyer aux différents ouvrages spéciaux, notamment à celui de H. Weiss, la *Kostümkunde* (dans le volume consacré à l'histoire du IVe au XIVe siècle, on trouvera une étude intéressante sur les mosaïques de Ravenne envisagées à ce point de vue, quoique ce savant ne connaisse tous ces monuments que par des reproductions, p. 89, 90, 92, 105, 112, 122).

Rien ne saurait mieux caractériser la transformation profonde qu'avaient subie les créa-

tions de l'antiquité classique que l'examen des vases qui se trouvent en différents endroits des mosaïques de Ravenne. De l'harmonie des proportions, de la noblesse des lignes, il n'en est plus question, et cependant nous ne sommes pas encore arrivés à la dégénérescence complète des mosaïques romaines contemporaines.

A Saint-Vital, sur la table auprès de laquelle se tiennent Abel, Melchisedech et Abraham, on aperçoit un vase à deux anses, dont le col, le corps, le pied, les anses, sont encore indiqués avec une certaine netteté; ce même vase reparaît dans la scène analogue de Sant'Apollinare in Classe. Celui qui se trouve dans une autre partie de San Vitale et dans lequel pousse un cep de vigne n'en diffère guère.

Rien de plus rare, dans les mosaïques d'émail de la période chrétienne primitive, que la représentation de paysages, c'est-à-dire de l'élément qu'il est le plus difficile d'assujettir aux règles de la décoration, surtout lorsque la science de la perspective fait défaut, comme c'était le cas chez les mosaïstes de cette époque.

Je ne citerai, pour les neuf ou dix premiers siècles de notre ère, que trois mosaïques dans lesquelles on s'est efforcé de représenter des paysages plus ou moins accidentés : la mosaïque du tombeau de Placidie, à Ravenne, représentant le Bon Pasteur, celle de la chapelle Sant' Aquilino, dans l'église Saint-Laurent à Milan, et la mosaïque absidale de Sant' Apollinare in Classe : l'effet est en général des plus malencontreux et bien franchement antidécoratif. Partout ailleurs on emploie soit un fond uni, soit un fond d'architecture.

En résumé, la période comprise entre le IVe et le VIe siècle est l'âge classique de la mosaïque; non seulement la composition est d'une beauté et d'une richesse merveilleuses, mais les figures prises isolément nous charment par la noblesse des lignes, l'énergie de l'expression, la grandeur du caractère.

Plus tard le sentiment décoratif subsistera encore, mais l'invention, le dessin, l'expression se réduiront à néant; la pensée abdiquera.

III

Jusqu'à la lutte entre les Goths et les Grecs, nous avons vu exécuter de nombreuses mosaïques dans les différentes parties de l'Italie; Naples, Capoue, Rome, Ravenne, Milan, Verceil et d'autres villes s'étaient enrichies de monuments que nous pouvons admirer aujourd'hui encore, ou du moins dont la renommée est venue jusqu'à nous. Mais cette lutte néfaste porta aux arts un coup dont ils ne se sont pas relevés. Et comment pouvait-il en être autrement! Rome, cinq fois prise d'assaut dans l'espace de quelques années, exposée à toutes les horreurs de la famine et aux épidémies les plus cruelles, était à moitié déserte. Son dernier historien, M. Gregorovius, estime qu'après la fin de la guerre elle ne comptait plus que cinquante mille habitants; les églises avaient perdu leurs trésors; la papauté, en partie du moins, son pouvoir. Silvère mourut en exil, et si la Pragmatique Sanction (554) mit fin aux persécutions dont Vigile avait longtemps eu à souffrir de la part de Justinien, il ne fut pas donné à ce pontife de profiter de son succès : il expira avant d'avoir revu Rome.

Le trait le plus saillant de la seconde période est donc la ruine à peu près complète de la peinture en mosaïque, en dehors de Ravenne et de Rome. J'ajoute que, dans cette dernière ville, le chiffre total des monuments exécutés de 550 à 700 s'élève à peine à la moitié de celui des monuments exécutés entre les années 400 et 550. Mais là ne se sont pas bornés les effets de la guerre des Goths. La décadence du style n'est pas moins frappante que le ralentissement de la production. Un abîme sépare la mosaïque de SS. Cosme et Damien

(526-530) de celles qui lui succèdent à cinquante ou cent ans de distance, Saint-Laurent hors les murs (577-590), Sainte-Agnès (626-638).

Le propre de la décadence est de chercher un semblant d'originalité, soit dans l'exagération de certains principes, soit dans la confusion des genres. C'est ainsi que l'on a vu l'architecture soumettre à son joug, pendant une notable partie du moyen âge, les arts sur lesquels elle paraissait devoir exercer le moins d'influence, l'orfèvrerie, la bijouterie, la sculpture en ivoire; châssis, bahuts, coffrets, reliquaires, ostensoirs, parures, ustensiles de table, ne furent plus que des édifices en miniature. Vers la fin de la Renaissance, la sculpture, à son tour, régna en souveraine et imposa aux autres arts la recherche exclusive du relief et du mouvement. A certaines époques, jusqu'aux enlumineurs de manuscrits firent la loi à leurs confrères; d'élégantes initiales, d'ingénieux parafes, propres tout au plus à suffire à l'ornementation d'une page de missel, envahirent des édifices de dimensions monumentales et s'étalèrent victorieusement sur la façade des palais ou dans l'abside des églises.

Pendant la période que l'on désigne communément sous le nom de Byzantine, l'art appelé à devenir pour tous les autres la source de l'inspiration fut la joaillerie, c'est-à-dire l'art dans lequel la richesse de la matière l'emporte sur toute autre qualité et dans lequel aussi la vanité des peuples barbares trouve sa plus complète satisfaction. C'est à elle que les mosaïstes, d'accord sur ce point avec les autres artistes, demandèrent les ornements des costumes, des meubles et des monuments représentés dans leurs compositions, les attributs des saints, les motifs principaux de la décoration; c'est à elle qu'ils empruntèrent ces colliers à triple rang, ces pendants d'oreilles, ces aigrettes et ces diadèmes sans nombre, ces perles semées sur les vêtements et jusque sur les chaussures; ils inondèrent de perles les sièges, les candélabres, les croix et les nimbes; ils incrustèrent de saphirs, de rubis et d'émeraudes jusqu'aux édifices figurés à l'arrière-plan. Bientôt il n'y eut plus de mosaïque qui ne fût encadrée de cabochons carrés ou ovales sertis d'un fil d'or, reliés entre eux par un fil du même métal et appliqués sur une bande d'un rouge cramoisi. Ces bordures devinrent rapidement obligatoires d'un bout à l'autre du monde chrétien; en Italie aussi bien qu'en Turquie et en Palestine, il serait difficile de citer une mosaïque qui ne fût pas entourée d'une bande gemmée. Aujourd'hui même, nos artistes, dans des compositions nouvelles, croiraient manquer aux règles de l'iconographie sacrée en supprimant cet ornement traditionnel.

Le pontificat, relativement si court, de Pascal Ier, a vu naître un ensemble vraiment grandiose de mosaïques, et les fondations de ce pape, mieux partagées que celles de son prédécesseur Léon III, ont passé en grande partie à la postérité. En ne s'attachant qu'à la masse des ouvrages exécutés sous ses auspices, on est forcé de reconnaître que ses ateliers devaient être organisés d'une manière tout à fait supérieure pour pouvoir mener à bonne fin, dans l'espace de quelque six ou sept années, la décoration de tant de monuments divers.

Le cercle des idées ne s'est malheureusement pas élargi; dans l'abside, c'est toujours la même série de saints rangés dans le même ordre, sur l'arc de la tribune les mêmes vieillards offrant les mêmes couronnes; le palmier avec le phénix, les candélabres, les symboles des évangélistes, les brebis, les guirlandes et jusqu'aux inscriptions métriques, tout n'y est que plagiat. Dans la chapelle Saint-Zénon, à Sainte-Praxède, les anges supportant le médaillon du Christ sont visiblement imités de ceux de la chapelle archiépiscopale de Ravenne; la rangée de médaillons avec les bustes du Christ, des apôtres et des saints, placée sur la façade du même sanctuaire, procède, soit comme le motif précédent, de la mosaïque de Ravenne, soit de celle de Sainte-Sabine. La disette des idées est si grande que l'on répète jusqu'à six

fois, sur un espace de quelques mètres carrés, la figure des mêmes personnages. Dans l'invention de motifs nouveaux, l'impuissance des artistes est presque absolue : la Jérusalem céleste, la procession des élus, également à Sainte-Praxède, ne nous montrent que de simples juxtapositions de figures; si dans les compositions de la tribune ou de l'arc de l'abside, imitées de celles de Saints-Cosme-et-Damien, il subsiste encore une certaine entente de l'effet, ici toute netteté de la pensée, toute science du groupement a disparu.

Dans l'église Santa Maria in Domnica ou Santa Maria della Navicella, sur le Cœlius, la bordure est plus compliquée qu'à l'ordinaire; à la bande gemmée, aux gemmes plus volumineuses que d'habitude, du moins autour de la baie, s'ajoutent des lignes blanches, bleues et dorées, dont il serait trop long de donner le détail. Selon la règle invariablement suivie depuis les mosaïques de Sainte-Constance, des guirlandes décorent l'ouverture de l'arc. Elles prennent naissance dans des vases, d'une pauvreté de formes extrême, assez semblables à des paniers d'osier. Au sommet de l'arc, elles servent de cadre au médaillon renfermant le monogramme. La maigreur et la sécheresse, tel est le caractère dominant des fruits et des fleurs qui les composent, et parmi lesquels je ne suis parvenu qu'à distinguer les citrons et les lis. Une particularité à noter, c'est qu'ici les guirlandes reposent sur un lit de feuilles d'un bleu foncé dont la silhouette s'enlève assez vigoureusement sur le fond d'un jaune de safran.

On le voit, soit que l'on s'attache à l'indigence de la composition, soit à la barbarie des ornements, la mosaïque chrétienne primitive avait dès lors dit son dernier mot, et il fallut un effort séculaire, une véritable Renaissance, pour rendre à cet art, vers le XIIe siècle, la richesse et l'éclat, sans lesquels il n'a pas de raison d'être.

EUGÈNE MÜNTZ,
Conservateur et bibliothécaire
de l'École des Beaux-Arts.

Fragment de la mosaïque d'Ainay.

L'ÉCOLE DU GOUT

NÉCESSITÉ POUR L'ÉTAT DE NE PAS S'EN TENIR A LA CRÉATION DES ÉCOLES PROFESSIONNELLES

I

« Le maintien du goût public est un devoir de l'État, une mission facile, et, loin d'être la ruine des finances, ce sera une des sources les plus fécondes de la prospérité commerciale du pays. C'est un peu avec de l'argent, c'est beaucoup avec son initiative, c'est surtout avec ses conseils et ses encouragements que l'État obtiendra ces résultats considérables. »

Voilà en quels termes le comte de Laborde terminait son admirable Rapport sur les Beaux-arts à l'exposition universelle de 1851. Il y a de cela trente-sept ans. Depuis lors les gouvernements de la plupart des peuples de l'Allemagne comme de l'Angleterre, de l'Italie comme de l'Autriche, ont mis à profit ces sages paroles. Avec quel zèle, quelle activité et quel succès! nous sommes payés pour le savoir.

Ce n'est que depuis quelques années, et après avoir vu les résultats obtenus par nos rivaux, que nous avons compris en France qu'il nous fallait absolument, si nous tenions à conserver notre suprématie artistisque, et si nous voulions lutter contre une concurrence de plus en plus insidieuse et triomphante, organiser nous aussi, sur des bases méthodiques et puissantes, l'enseignement de l'art. Le dessin a été rendu obligatoire. Des écoles professionnelles ont été fondées ou développées. L'œuvre de notre société l'Union centrale des arts décoratifs a reçu tout à coup des encouragements de toutes sortes. Des enquêtes ont été ouvertes. En un mot, l'éducation artistique de nos ouvriers est devenue l'objet d'une sollicitude qui ne fait heureusement que s'accroître de jour en jour.

Ceci est fort bien. Que ce mouvement soit conduit avec l'intelligence et l'esprit de suite désirables, je ne crois pas que personne ose l'affirmer. Toutefois c'est déjà quelque chose qu'on ait senti la nécessité de le faire naître, et il faut espérer qu'après un peu de temps et quelque expérience les pouvoirs publics apporteront plus de cohésion et d'homogénéité dans leurs efforts en ce sens.

Mais il ne faut pas oublier que l'épuration du goût est un problème qui a deux facteurs. Pour le résoudre, il est essentiel de les combiner entre eux.

Si l'on admet que c'est un devoir impérieux pour un gouvernement de favoriser de toutes ses forces le progrès de l'industrie, d'encourager la production des œuvres qui luttent par l'élégance contre le bon marché et triomphent de la concurrence par la perfection et le bon goût, il faut bien du même coup admettre que le gouvernement doit, pour atteindre le but, agir sur les deux éléments pouvant lui permettre d'obtenir le résultat cherché.

Or quels sont ces deux éléments?

Il y a d'abord l'ouvrier, dont l'habileté, la science, l'originalité constituent les premières et indispensables conditions de la perfection des industries d'art. C'est pourquoi l'on a raison de chercher par tous les moyens possibles à exercer sa main, à ouvrir pour lui des écoles où il puisse orner son esprit, apprendre les principes généraux de l'art et se bien préparer à toutes les difficultés de sa profession.

Il y a ensuite le public, dont l'action semble passive, mais n'en est pas moins essentielle dans le développement de l'industrie, car c'est lui qui commande et achète, lui qui est l'arbitre et le souverain juge, lui enfin de qui dépendent, en dernière analyse, le sort, le succès, le talent des producteurs. Car à quoi servirait de posséder d'excellents artistes si personne n'achetait leurs œuvres? Pourquoi se donner la peine de fonder et d'entretenir à grands frais des écoles d'ébénisterie, d'orfèvrerie, de dessinateurs pour étoffes ou papiers peints, de bronziers, de ciseleurs, etc., si, une fois pourvus de tous les diplômes, munis des qualités de praticien les plus délicates, ces jeunes artistes doivent se trouver devant un public incapable d'apprécier leur travail à sa valeur? Ils se dégoûteront bien vite de la perfection et, ne voulant pas être dupes, ils se résigneront à devenir les complices du mauvais goût des acheteurs. On aura en pure perte fait germer en eux l'idéal qui, pareil à la rose mystique, embaume l'âme et la déchire en même temps de ses épines. Ne pouvant élever à leur niveau le goût du consommateur, ils descendront, eux, les producteurs, au sien! Pour vivre, ils se condamneront à avilir leur talent; car c'est un fait que l'art descend vers la foule pour se mettre à sa portée. Nous ne sommes plus au temps ou l'amour du beau était affaire de tradition, conséquence de l'éducation. L'art est considéré comme un luxe, comme un spectacle que l'on ne peut songer à s'offrir qu'à la condition d'avoir la richesse. Il n'est plus l'expression d'un goût national, inconscient, l'éloquence du cœur de chacun. On s'en fait l'idée la plus fausse. On le croit synonyme de faste. On l'honore de loin, comme une idole d'or et de diamant. Les artistes de l'industrie sont comme des acteurs avides de bravos, conduits par des entrepreneurs affamés de recettes : s'ils s'aperçoivent qu'en épurant leur langage et en ennoblissant leurs gestes les spectateurs cessent de les comprendre, ils ont vite fait de modifier leur manière!

On voit donc qu'il y a connexité complète, absolue, entre les deux éléments qui concourent au développement du goût dans les œuvres de l'industrie, c'est-à-dire entre les ouvriers et le public, entre les producteurs et les consommateurs. S'efforcer, comme on le fait en France présentement, de donner tous ses soins à l'un en négligeant l'autre, c'est faire une besogne vaine, stérile, j'irais presque jusqu'à dire funeste. Il faut avant tout rétablir entre eux l'équilibre et l'harmonie qui depuis plus d'un siècle ont cessé d'exister. C'est la tâche de l'État. Il doit franchement se faire l'éducateur du goût.

Que l'on ne se récrie pas à ce mot! J'entends d'ici les partisans à outrance de la neutralité de l'État, en matière d'art comme en matière de religion, protester : « Le gouvernement n'a pas plus à s'occuper de la direction du goût que de la direction de la morale! Il ne doit à la nation que de bons exemples. Et d'ailleurs le goût ne s'enseigne pas! » En présence du péril de la concurrence étrangère, c'est se renfermer dans la formule : « Périsse l'industrie française plutôt qu'un principe! » Mais ce sont phrases creuses que cela. L'État doit à tous ses citoyens les armes qui assurent sa sécurité. Il leur distribue dans ses lycées l'éducation; il leur apprend le métier de soldats; c'est lui qui confère les brevets de médecins, d'ingénieurs, d'avocats. Enfin, il va jusqu'à reconnaître la nécessité des écoles professionnelles d'où l'on sortira muni de diplômes délivrés par lui. Puisque l'expérience démontre que dans la lutte internationale des intérêts le goût est l'instrument qui donne aux industries la supériorité, il appartient à l'État de ne pas plus négliger l'enseignement du goût que celui de toute autre matière dont il juge utile d'être le dispensateur.

Bien plus! jamais un tel enseignement n'a paru plus nécessaire. Aucun ne semble plus conforme aux doctrines démocratiques. Jadis c'était l'aristocratie, c'était la cour qui était la directrice du goût public. Il y avait accord entre le fabricant et l'acheteur. On s'entendait, on parlait la même langue, quand il s'agissait de luxe et d'élégance. Aujourd'hui c'est le chaos, la confusion. L'art se répand, mais il s'abaisse. Le goût est perverti. Chacun laisse

en friche au fond de soi-même cette faculté qui autrefois était précieusement cultivée. Le hasard en est le maître. Suivant le monde auquel on apppartient, selon les occupations intellectuelles que l'on a, le goût s'aiguise ou s'atrophie; s'il résiste à nos mœurs, si quelques rares individualités parviennent à le posséder, c'est par exceptionnelle fantaisie. On confond le goût avec la mode. On incline de plus en plus à croire qu'il n'est que le simple reflet du tempérament, et on s'imagine volontiers excuser ses travers quand on dit : « Des goûts et des couleurs, il ne faut pas discuter. »

Déplorable malentendu qui amène les résultats que nous voyons! Depuis un siècle, la société française s'agite sans avoir pu trouver la formule d'un mobilier nouveau. Les classes riches, l'aristocratie financière, les amateurs qui prodiguent l'argent à se former des collections d'objets d'art mettent le comble à l'erreur en se persuadant que faire œuvre d'hommes de goût, c'est pousser à l'imitation des styles anciens. Ils ne font que paralyser l'élan de l'industrie au lieu de stimuler celle-ci, que l'archéologie finirait par anémier. Il est temps, en vérité, de renoncer à de pareilles doctrines. Il est temps de songer à développer le goût public en même temps que l'on s'efforce de développer l'habileté professionnelle des ouvriers, puisque c'est de l'harmonie de ces deux éléments, de leur entente, encore une fois, que peut seulement jaillir le progrès.

II

Cette grave question dont je ne fais ici qu'indiquer la portée, un écrivain de talent, qui, sous le pseudonyme de *Monsieur Josse*, a plus d'une fois prêté sa collaboration à notre Revue, vient de la traiter avec tous les développements qu'elle comporte dans le journal *la Liberté*. Nous allons faire à son étude quelques emprunts.

Après avoir rappelé que la création du ministère des arts, faite en 1881 par Gambetta, fut la seule tentative heureuse de la part de l'État dans l'ordre d'idées dont nous nous occupons, Monsieur Josse fait toucher du doigt l'inconscience du gouvernement en ce qui concerne l'importance de l'enseignement artistique par le seul exposé de l'organisation administrative. S'adressant au ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, il lui dit : Eh quoi! vous comptez pour si peu les beaux-arts, dans l'ensemble de vos hautes fonctions, que vous les détachez de votre ressort! Vous en faites une division spéciale. De telle sorte que s'accentue le préjugé qui fait croire que ceux-ci sont dans l'enseignement une superfluité, un ornement, une chose à part dont on peut à la riguenr se passer! Puis l'écrivain, faisant ressortir le contraste dont je parlais tout à l'heure, entre l'importance qu'on donne aux écoles professionnelles et le peu de soin qu'on montre pour l'enseignement de l'art et du goût dans les lycées, dit excellemment :

« Étrange et regrettable anomalie : on donne aux ouvriers et aux artistes une éducation qu'on refuse aux fils des riches et des patrons, à ceux qui composeront un jour la classe dirigeante. Comment se fera l'accord entre eux? Comment s'entendront-ils, n'ayant pas appris la même langue? — C'est comme si, dans l'armée, on instruisait les soldats, sans instruire les chefs. — Ici vous enseignez à l'ouvrier, vous lui donnez l'amour du beau, vous formez des artistes par une production supérieure, et là vous refusez cette éducation du goût à ceux qui auront le devoir d'encourager ces artistes, de faire travailler ces ouvriers. Quel mécompte attend ceux-ci! quelle redoutable surprise! quelle duperie pour tous!

« Ce n'est pas que nous prétendions faire de nos lycées des pépinières d'artistes; — non, pas plus qu'on ne rêve d'y faire de chaque élève un savant, un poète ou un philosophe, et pourtant on leur enseigne à tous les sciences, la rhétorique et la philosophie; pourquoi en

a-t-on banni les arts? L'architecture et la peinture, la sculpture et la musique ne sont-elles pas étroitement attachées à la poésie et à l'histoire? peut-on comprendre les unes sans connaître les autres? ne s'éclairent-elles pas d'un mutuel reflet? n'est-ce pas une faute contre l'intelligence que d'en négliger la facile initiative et n'est-ce pas seulement en ouvrant à l'art vos écoles, que vous y ferez « naître le goût », — le goût graine généreuse, tombée du ciel ou rapportée de Grèce sur cette terre de France où elle a pris racine, — graine qu'un peu de culture multiplierait au centuple, — le goût, vertu de nos pères que le monde nous envie et qui nous rendrait un monde, — le goût, élément du travail et de richesses qu'estimait tant Colbert quand il disait : « Le goût est le plus adroit des métiers »? — Ah! monsieur le ministre, s'il vous fallait jamais changer d'enseigne, vous pourriez écrire au fronton de votre hôtel : « C'est ici la maison du goût. » Vous ne seriez pas d'accord en cela seulement avec Colbert, mais avec Rollin, le grand recteur de l'Université de Paris, dont les successeurs devraient prendre souvent conseil en relisant son *Traité des Études*, monument de sagesse et de bon sens. »

L'écrivain que nous citons conclut ainsi, s'adressant toujours au ministre de l'instruction publique et des beaux-arts :

« Vous avez des musées; ils sont à vous, à votre ministère ; à quoi servent-ils? pour qui sont-ils faits? Est-ce pour les tristes théories de voyageurs qu'y conduit l'agence Cook, ou bien pour la foule ignorante qui s'y réfugie les dimanches d'hiver quand il pleut et qu'il vente? Vos musées sont à la jeunesse, c'est là qu'elle doit apprendre. Vos cours, car nous aussi nous avons des cours d'esthétique comme les Allemands, vos cours sont des meilleurs, mais il n'y a personne pour les suivre, quelques curieux, quelques savants, mais pas un jeune, pas un ouvrier. C'est ce que me disait hier bien tristement un des maîtres. Eh bien! donnez ces maîtres aux enfants des collèges, donnez ces intelligences jeunes et vierges aux savants sans auditoire; vous verrez comme ils sont faits l'un pour l'autre. Laissez-les causer d'art ensemble; laissez éveiller par eux cet instinct du beau, cette musique du dessin, cette harmonie de la forme, cette couleur des sons, cette poésie de la sculpture, cette histoire de la pierre, et regardez, après quelques mois, ce qui paraîtra : une floraison superbe, une éclosion d'intelligences en fleur, un renouveau de ce peuple d'Athènes qui avait le sentiment du beau, une moisson de goût, une société nouvelle plus sage, plus pure, plus belle, et dont les yeux regarderont plus haut.

« Et quand vous serez entré dans cette voie, vous n'attendrez pas que cette jeunesse ait pris la place de ses aînés pour devenir dirigeante à son tour; vous serez plus pressé de voir un résultat. Le goût n'est pas une graine qui s'épuise; plus on en donne, plus il y en a, et vous pouvez la semer à pleines mains dans tous les sillons de la société : à l'école, à l'atelier, dans le salon, dans la boutique, au théâtre, à la ville, à la campagne, aux camps, dans la France entière Vous n'êtes pas le ministre de l'instruction publique pour les enfants seulement, mais pour tous les hommes, et quelque rebelles à apprendre qu'ils soient, il faut sans cesse les ramener à l'école.

« C'est à cultiver le goût français qu'il faut vous appliquer, car c'est à la recherche du goût que les autres nations s'efforcent le plus aujourd'hui; le goût est, dans la production industrielle des peuples, l'élément de succès le plus certain; ce n'est pas seulement à faire à bon marché, mais à mieux faire que tendent tous les efforts, et le régime des expositions universelles n'a été inventé et commencé par l'Angleterre, en 1851, que pour nous amener sur un terrain où elle pouvait surprendre nos secrets et nous emprunter des formules nécessaires à son industrie. Elle y a réussi.....

« Il est temps, monsieur, que la République s'affirme vivante, pensante et intelligente aux yeux des artistes et des travailleurs.....

« Prenez garde que ce peuple qui travaille, qui pense et qui a soif d'idéal n'en vienne à regretter le siècle du Grand Roi. On lui prenait son or et sa sueur, on l'écrasait d'impôts. mais on le payait en gloire, en chefs-d'œuvre, et de cette suée généreuse sortait un Versailles, de cet effort un grand ministre créait l'école des Gobelins, l'école du goût, le berceau d'un style, la pépinière des talents les plus variés chez l'artiste et l'ouvrier.

« Aujourd'hui, l'art et le goût consistent à ramasser les débris des œuvres brisées et dispersées par nos révolutions. Pas un de vos soi-disant Mécènes n'est capable d'encourager un artiste; ils n'ont d'amour que pour les bibelots anciens, passion de vieillards et d'esprits épuisés pour les choses mortes; absence de force et de virilité pour les conceptions généreuses. Ce sont les Verrès de la République; ils dépouillent un pays pour se faire une galerie et décuplent leur fortune en revendant au bon moment à la bourse de la curiosité. Ces gens-là sont des marchands et non des gens de goût.

« Il est donc temps de réagir, monsieur, vous qui avez charge d'intelligences; nous n'avons plus d'espoir qu'en vous, parce que nous n'avons plus ni roi, ni prince, ni aristocratie, ni aucun chef pour nous diriger. Vous êtes le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts; nous vous donnons nos enfants, nos ouvriers et nous-mêmes, ouvrez-nous vos musées, donnez-nous des maîtres et jetez-nous sans compter la bonne semence française, la graine nationale, le blé qui nourrit l'esprit et fait le pain de l'intelligence : le goût. Ce blé-là, voyez-vous, les vaisseaux d'Amérique l'emportent et ne le rapportent pas comme l'autre dans nos ports. Il ne coûte rien à faire germer et il constitue le plus clair de la fortune de la France. »

III

Il ne faut pas nous faire d'illusion : nous touchons ici à un sujet dont bien peu de gens comprennent l'importance. Non seulement nous n'avons pas en France la notion suffisamment exacte des considérables efforts qu'on a faits à l'étranger, depuis vingt ans, pour triompher de notre supériorité séculaire dans les industries d'art; mais les rares personnes qui sont au courant des choses se font en général une très fausse idée des difficultés de la situation et des véritables remèdes qu'il conviendrait d'y apporter. On voit l'effet, on ne découvre pas la cause qui est complexe, il est vrai. C'est pourquoi nous insistons avec énergie sur les considérations ci-dessus exposées par l'écrivain qui signe « monsieur Josse ». En réclamant de l'État une sorte de propagande en faveur du développement du goût, on ne fait que demander à celui-ci de comprendre sa mission dans toute son étendue. Qui veut la fin veut les moyens. Pour résister à la concurrence étrangère et redonner à notre pays l'incontestable suprématie du goût dont il jouissait autrefois, il ne suffit pas de créer des écoles professionnelles. Notre société démocratique, secouée par des vents contraires, a besoin d'un phare à feux fixes en matière d'art. Le besoin insatiable de nouveautés et de nouveautés les plus misérables, décoré du nom de progrès, est devenu l'unique principe de la mode, le tourment de l'industrie. Nous n'avons plus cette fermeté de goût qui constitue le caractère d'une nation. D'autre part nous ne pouvons plus revenir à cette époque de soumission où l'autorité religieuse et l'autorité politique prescrivaient à la mode une certaine fixité par la seule influence du respect qu'elles inspiraient. Mais la loi du changement continu qui emporte nos contemporains dans un mouvement frénétique peut et doit être discipliné. Notre pays a conquis depuis des siècles par son goût et ses arts une situation hors ligne difficile à conserver en présence de tous les efforts excités par nos succès aux expositions universelles. Raison de plus pour ne rien négliger de ce qui peut nous aider à la maintenir. Ce n'est pas en laissant la foule

s'accommoder des pastiches de tous les styles qu'on y parviendra, car de tant faire que de copier des meubles Louis XIV ou de l'orfèvrerie Louis XV, on s'acquittera vite de cette sotte besogne à Berlin ou à Londres comme à Paris.

Mais comment parvenir à éclairer, à guider, à fixer le goût public si éperdument affolé, de nos jours, qu'il procède par soubresauts, se bornant à remettre en vogue successivement toutes les formes surannées du passé ou se jetant à l'aventure dans n'importe quelles nouveautés, pourvu qu'elles aient une apparence de hardiesse? Comment l'État s'y prendra-t-il pour exercer une telle influence? Voilà le point délicat de la question.

On a vu plus haut quels sont les conseils que donne « monsieur Josse » à cet égard. D'autres moyens pourraient encore être indiqués qui seraient des plus efficaces à la condition que l'État fût profondément pénétré de la nécessité de sa mission et qu'il ne se dérobât en aucun cas à cette partie de sa tâche. Il aurait, par exemple, à faire usage des moyens d'action suivants : 1° les musées, les bibliothèques et les cours publics; 2° les publications à bon marché; 3° les spectacles; 4° les exercices gymnastiques; 5° l'embellissement de la voie publique par les monuments, les jardins, etc.; 6° les solennités et les fêtes; 7° les concours parmi les industriels contemporains pour l'ameublement des palais et des ministères.

Mais je compte revenir avec les développements nécessaires sur l'application de chacun des articles de ce programme, expression d'un vœu personnel, qui ne saurait nullement s'accommoder des habitudes routinières qu'on voit présentement triompher, car dans ses musées, dans ses manufactures, dans ses concours, l'État semble prendre exactement le contre-pied de ce qui devrait être, ainsi que j'aurai occasion de le démontrer. Il me suffit, pour aujourd'hui, d'avoir mis nettement en relief cette vérité, qui, je le pense, ne sera contestée par personne : *L'État aura beau créer des écoles professionnelles et développer l'habileté manuelle des ouvriers, son action sera sans résultat si le goût public reste ce qu'il est.*

VICTOR CHAMPIER.

LE PLAFOND DE M. JEAN-PAUL LAURENS

AU THÉATRE DE L'ODÉON

LA PEINTURE ET LA LUMIÈRE ÉLECTRIQUE

Le théâtre de l'Odéon, après sa clôture annuelle, vient de rouvrir ses portes, et montre au public une salle restaurée, des colorations rafraîchies et joyeuses, des aménagements que le sentiment de la plus vive modernité a inspirés.

Se rappelle-t-on le vieux plafond qui décorait la coupole du théâtre? C'est à peine si l'on pouvait en distinguer les vestiges sous la lumière rare et blafarde du gaz. Aussi l'administration des beaux-arts, secouée sans doute de sa torpeur ordinaire par l'actif directeur de l'Odéon, M. Porel, s'est-elle décidée à prendre sur son budget la somme nécessaire pour en commander un nouveau. C'est à M. J.-P. Laurens que la commande est échue.

M. J.-P. Laurens n'a point la souplesse de talent nécessaire aux décorateurs. Il peint fortement; sa palette est riche et vigoureuse; son dessin a du caractère. Mais il ne suffit pas d'être un artiste savant, réfléchi, rompu au métier, pour exécuter un bon plafond. C'est là l'erreur incessante que l'on commet et que nous ne nous lasserons pas de combattre. Pour exécuter un plafond, il faut savoir quelque chose que l'on n'enseignait pas il y a dix ans à l'École des beaux-arts et que bien peu de peintres, à l'heure qu'il est, connaissent. Il faut avoir appris assez d'architecture pour que la composition épouse sans effort le cadre qui lui est donné, pour qu'elle s'y meuve à l'aise, pour qu'elle ne contrarie pas son principe et que, même, elle le fasse valoir. Il faut que la main ait pris de longue date l'habitude de représenter des formes destinées à être vues à des distances que n'ont jamais à prévoir les peintres de tableaux. Il faut posséder à fond la perspective, science à laquelle sont si peu familiarisés les artistes de nos jours que presque tous sont obligés, au moment d'*établir* leurs compositions, d'avoir recours à un perspecteur. Il faut enfin avoir au bout des doigts, pour ainsi dire, la technique spéciale de cet art de la décoration que tous nos peintres croient être à leur portée, qu'ils abordent même avec une désinvolture non exempte d'un peu de dédain, et qui exige en réalité des qualités dont la plupart ne se doutent pas, un sens de la couleur, un tempérament, le don de la clarté, une certitude de coup d'œil que la pratique seule et l'expérience constamment en éveil sont capables de développer.

La conception de M. J.-P. Laurens, qui est fort ingénieuse, est malheureusement traduite avec aussi peu de netteté que possible, et les spectateurs semblent vainement s'épuiser dans la contemplation de cette peinture comme devant un rébus. L'ovale du plafond n'a pas moins de 45 mètres de circonférence. Cet ovale repose sur une bordure d'où s'élancent des pilastres de bronze qui vont aboutir au centre de la voûte formé par l'ancienne grille d'aération d'où descend la chaîne du lustre. A ces pilastres, des génies ont fixé un velum circulaire, de soie jaune, qui se trouve occuper la plus large place dans la composition et qui laisse par des intervalles apercevoir l'infini du ciel bleu. Mais voici qu'une pression s'est faite sur l'un des côtés de ce velum, et que l'étoffe a cédé sous un violent effort; tout un essaim de personnages bizarres passe au travers et menace de faire irruption dans la salle. Ce sont les figures symboliques de la Tragédie, de la Comédie, des

Passions qui animent le théâtre moderne, des femmes nues, aux cheveux épars, se tordant les bras et s'élançant dans un vol éperdu, ou bien des divinités souriantes, ayant dans les mains des fleurs qu'elles s'apprêtent à poser sur les statues des plus illustres auteurs dramatiques, Molière, Corneille, Racine, Beaumarchais, etc., rangées sur la frise circulaire.

Certainement, M. J.-P. Laurens. qui est un esprit éclairé et un talent conciencieux, a fait tous ses efforts pour que son plafond de l'Odéon ne fût ni une peinture inférieure à sa réputation ni une œuvre banale. Mais en dépit de lui-même et de sa volonté, son inexpérience de ces sortes d'ouvrage éclate dans le détail de la composition, dans le parti qu'il a adopté par les divisions de ses surfaces, dans la façon dont il a marié ses groupes de personnages et disposé sur des toiles les figures en bronze des grands dramaturges qu'on aperçoit d'en bas en raccourci, et qui offrent ainsi une silhouette si malheureuse qu'on les prendrait pour de vagues spécimens de la famille des batraciens, pour de graves héros de la *Batrachomyomachie* homérique, rassemblés en conseil autour de la coupole de l'Odéon, naguère réputé le temple de la solitude.

Ce n'est pas seulement le sens de la composition qui reste obscur et l'équilibre qui manque, les trois quarts du plafond étant pris par le velum tendu comme un parasol japonais et l'autre quart par le groupe trop compact des figures symboliques. Mais c'est aussi la coloration qui est, disons le mot, franchement détestable. D'une part, le jaune du velum, un jaune dur, lourd, opaque, est beaucoup trop dominant; d'autre part les chairs des figures sont crayeuses.

Mais ici doit prendre place une observation générale. M. J.-P. Laurens n'a peut-être pas songé que son plafond était destiné à un théâtre éclairé à la lumière électrique. Or il faut que nos peintres et que nos décorateurs y prennent garde; cette lumière, qui fait non sans succès ses débuts dans le monde, ressemble à toutes les étoiles de l'art, elle n'est pas bonne camarade. Elle déprécie souvent ce qu'elle est chargée de mettre en valeur. Elle est très vive, très brillante, a des rayonnements qui s'étendent en larges nappes, sans défaillance, et portent haut. Mais toute médaille a son revers. La lumière électrique n'a pas dérobé au prisme solaire tous ses rayons. Elle est très blanche; elle dédaigne les tons *orange* qui donnent la gaieté et la vie à tout ce qu'ils effleurent. Elle plaque des teintes un peu blafardes sur les murailles et sur les tentures. Elle change complètement les conditions d'harmonie des couleurs. Une portière en soie vieil or, sous cette lumière crue, prend l'apparence d'un damas fané. Le bleu et le vert ont avec elle des relations empreintes de froideur.

Avis à nos fabricants d'étoffes comme à nos artistes. Il faut se conduire avec la lumière électrique comme avec une nouvelle venue dont on doit étudier le caractère et l'humeur pour régler d'après ses mérites et ses défauts la conduite que l'on tiendra à son égard. Autrement on risque de provoquer des heurts et des froissements irréparables!

V. Ch.

Le rédacteur en chef, gérant : Victor Champier.

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.

Panneau de fond d'un buffet-dressoir (Art français, XVIe siècle).

L'ART DÉCORATIF AU MUSÉE DE CLUNY[1]

(*Suite.*)

LES BUFFETS-DRESSOIRS

Un coffre porté sur des pieds élevés donne la forme du buffet-dressoir primitif. Mais comme il serait malaisé de s'en servir si son couvercle seul était mobile, et comme, de plus, la mobilité de celui-ci empêcherait qu'on lui fît rien supporter, c'est sa face qui a été rendue mobile. Deux « guichets » y sont généralement encadrés par des panneaux dormants comme dans le n° 1404, ou séparés par un dormant comme le montre le n° 1408[2]. Les montants qui se prolongent inférieurement pour former les pieds, limitent seuls l'ouverture des guichets. Les pieds, à quelque distance du sol, sont généralement réunis par des traverses qui portent une plate-forme sur laquelle on pouvait exposer la grosse vaisselle de dinanderie. Les pièces plus délicates étaient placées sur le couvercle du buffet que recouvrait souvent une « longière » de linge, généralement brodée et frangée à chaque extrémité et qui porte parfois dans les inventaires le nom même de « buffet ».

Si le meuble n° 1404, qui doit dater de la fin du XVe siècle, est bien complet en toutes ses parties, nous n'en pourrons dire autant du n° 1408, qui, malgré sa construction gothique, montre un décor de la Renaissance et doit dater des premières années du XVIe siècle. Les traces d'anciens arrangements se remarquent dans ses parties inférieures et sur les panneaux latéraux qui réunissent ses pieds entre eux, sans que nous puissions en reconnaître l'économie. Toutefois les quatre gonds à paumelle fixés le long des pieds doivent être une addition postérieure à la construction du meuble que ses vicissitudes auront fait transformer entièrement en buffet.

On remarquera qu'aux deux guichets du dressoir n° 1404 l'on a ajouté, au-dessous du

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, 7e année, pages 97, 289, 361, et 9e année, page 65.
2. Voy. les figures des pages suivantes.

coffre, deux layettes, pour employer les termes de l'époque. Cette addition se retrouve sur le n° 1476, qui est également de construction gothique très soignée.

Les huchers de la Renaissance ne firent que suivre les errements de leurs devanciers en établissant les trois beaux meubles n°s 1413, 1411 et 1412, en bois de noyer tous trois.

Le premier, dont toute la décoration a pour motif unique deux Chimères adossées, qu'il s'agisse des pieds, des montants et des panneaux, porte quelques plaques de marbre incrusté. M. Ed. Bonnafé l'attribue avec quelque hésitation à l'Ile-de-France. Le second, d'époque un peu postérieure, n'a aussi que des ornements pour toute décoration, ce qui est loin d'être

N° 1404. — Buffet-dressoir (Art français, fin du xve siècle, musée de Cluny).

un mal pour qui connaît le peu de science de la structure du corps humain que possédaient en général les huchers. Les pilastres, d'un profil très compliqué, qui portent son coffre et qui divisent en trois parties la face de celui-ci, sont ramenés à des formes plus châtiées, étant profilés en gaine, sur le n° 1412, qui est d'ailleurs d'une exécution moins fine.

On remarquera la simplicité des panneaux qui garnissent le fond du meuble, entre ses pieds. D'habitude les huchers du xve siècle les composent de simples assemblages de planches étroites sculptées de draperies plissées. A la Renaissance ils les couvrent d'habitude de grands motifs peu saillants. Tel est celui qui est placé en tête de cette étude (voy. page précédente), et qui est composé d'entrelacs symétriquement opposés et combinés ensemble. Système généralement adopté par feu Bullant dans la décoration des boiseries du château d'Écouen.

Parfois un dossier surmonte le buffet, et quelquefois, même, une tablette portée sur des pilastres ou des cariatides forme soit un gradin pour l'exposition de vaisselle en plus

MEUBLE DRESSOIR DE L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

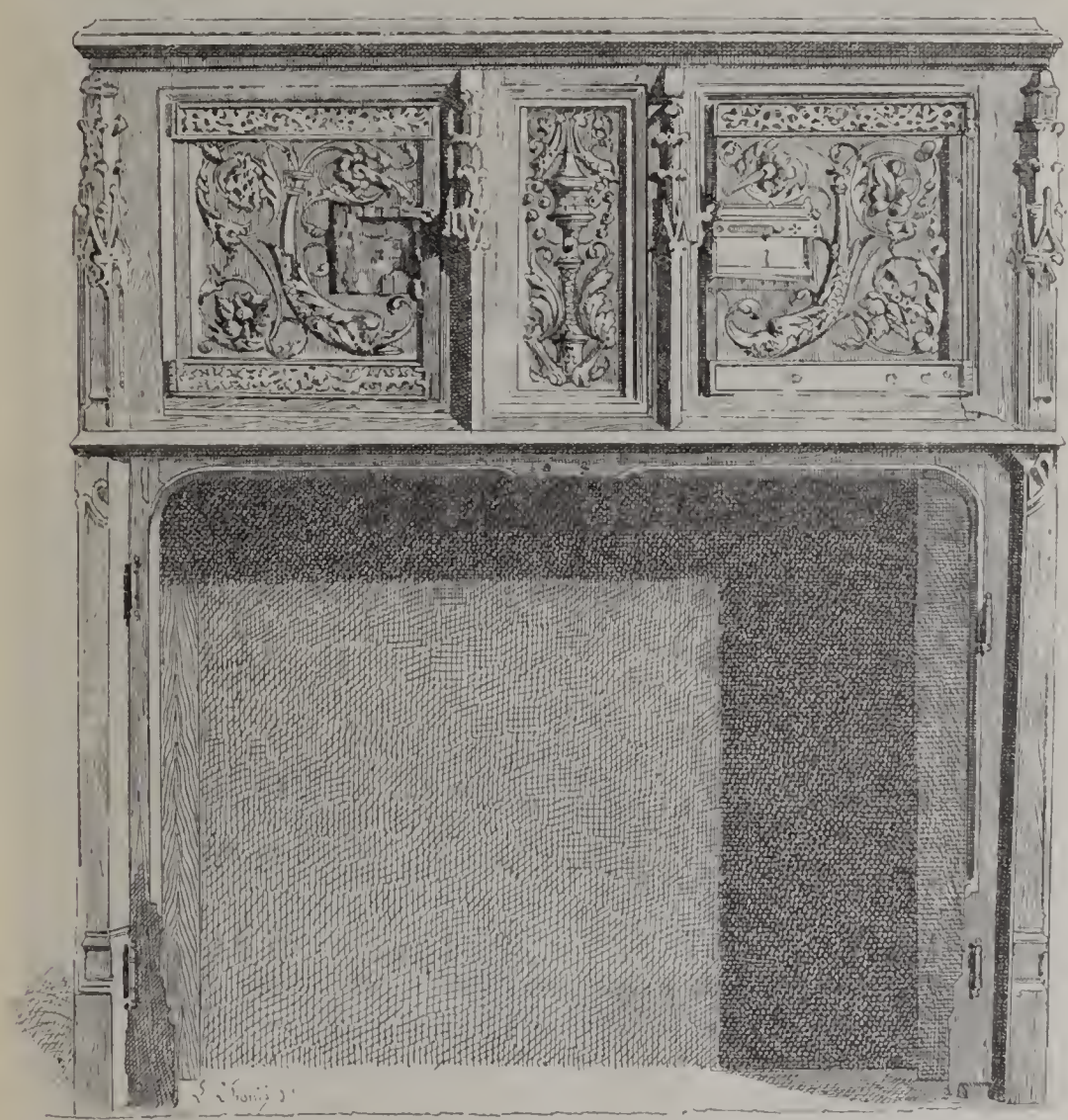
avec panneaux sculptés représentant les Saisons

Imp A Delâtre

grand nombre, soit un abri pour celle qui est exposée sur le corps du buffet. Mais ces dernières additions ne se voient qu'à l'extrême fin du XVIe siècle, et nous n'en rencontrons point d'exemple au musée.

Afin d'augmenter la richesse d'aspect de ces meubles, dès le XVe siècle, on imagine de donner une forme polygonale à leur devanture par l'interposition d'un pan coupé entre les deux faces latérales et la face antérieure. Leur plan est ainsi un hexagone irrégulier.

Le buffet-dressoir n° 1407 est un magnifique exemple de ce système, d'autant plus que le coffre étant à deux étages, nous y voyons deux systèmes différents de guichets.



N° 1408. — Buffet-dressoir (Art français, commencement du XVIe siècle, musée de Cluny).

Un seul guichet s'ouvre au milieu de l'étage inférieur, dont deux panneaux complètent la face.

Deux guichets, au contraire, s'ouvrent à l'étage supérieur, de chaque côté d'un dormant qui porte le vase et le lys de l'Annonciation dont les deux personnages, l'Ange et la Vierge, sont figurés sur chaque vantail.

Ce meuble, qui est français, ainsi que l'indiquent les deux grandes fleurs de lis sculptées en avant du réseau des panneaux d'angle de l'étage supérieur, devait appartenir à quelque établissement religieux, à en juger non pas tant par le sujet figuré sur ses deux guichets que par les emblèmes de la Passion distribués sur des panneaux.

N'oublions pas de faire remarquer que les serrures étant apparentes dans les meubles du xve siècle et même des commencements du xvie, une place leur a été réservée par l'ouvrier qui leur a subordonné sa décoration.

Ce système des pans coupés se retrouve dans le n° 1405, qui, bien qu'encore gothique, est construit en noyer. Il est muni de layettes au-dessous de son coffre, mais celles-ci sont

N° 1407. — Buffet-dressoir aux armes de France et de Savoie (Art français, commencement du xvie siècle, musée de Cluny).

suspendues pour ainsi dire, tandis que dans les buffets-dressoirs 1404 et 1406 ils glissent au-dessus d'une traverse qui réunit les pieds.

Comme l'autre forme, celle à pans coupés se prolonge pendant la Renaissance, du moins pendant ses premières années, car elle devait finir par contrarier des gens imbus de l'antiquité ou l'on ne trouve guère de faces biaises dans l'architecture.

Le n° 1415, donné par M. Gérard, au Musée, en 1877, qui est privé de son soubassement et qui a reçu la malheureuse addition d'un tiroir dont le décor ne peut tromper personne, marque la transition entre les deux styles.

Mais le n° 1414 appartient franchement à la Renaissance par tout son décor. Ses pieds et

MEUBLES (XVIE SIÈCLE)

Coulommiers. — Imp. P. Brodard et Gallois.

BUFFET A DEUX CORPS, INCRUSTÉ D'IVOIRE. (ART FRANÇAIS. FIN DU XVIE SIÈCLE).

Collection du Musée de Cluny (n° 1430).

ses montants en forme de pilastres sont décorés sur leur face de pentes de grotesques formés de feuillages. Ses panneaux comme ses guichets portent au centre un buste saillant ; encadré d'enfants et de chimères accompagnés de rinceaux feuillagés sur les panneaux les plus larges, encadré de simples rinceaux sur les plus étroits. Le soubassement, qui a dû être refait, est malheureusement trop épais.

Nous devons faire remarquer par quel artifice le constructeur de ce meuble a ménagé sur les pilastres la place des emmanchements des traverses. Il a interrompu ceux-ci par de grosses rosaces saillantes sur les côtés desquelles il a trouvé tout le champ qui lui était nécessaire pour creuser ses mortaises sans nuire à la solidité des pieds.

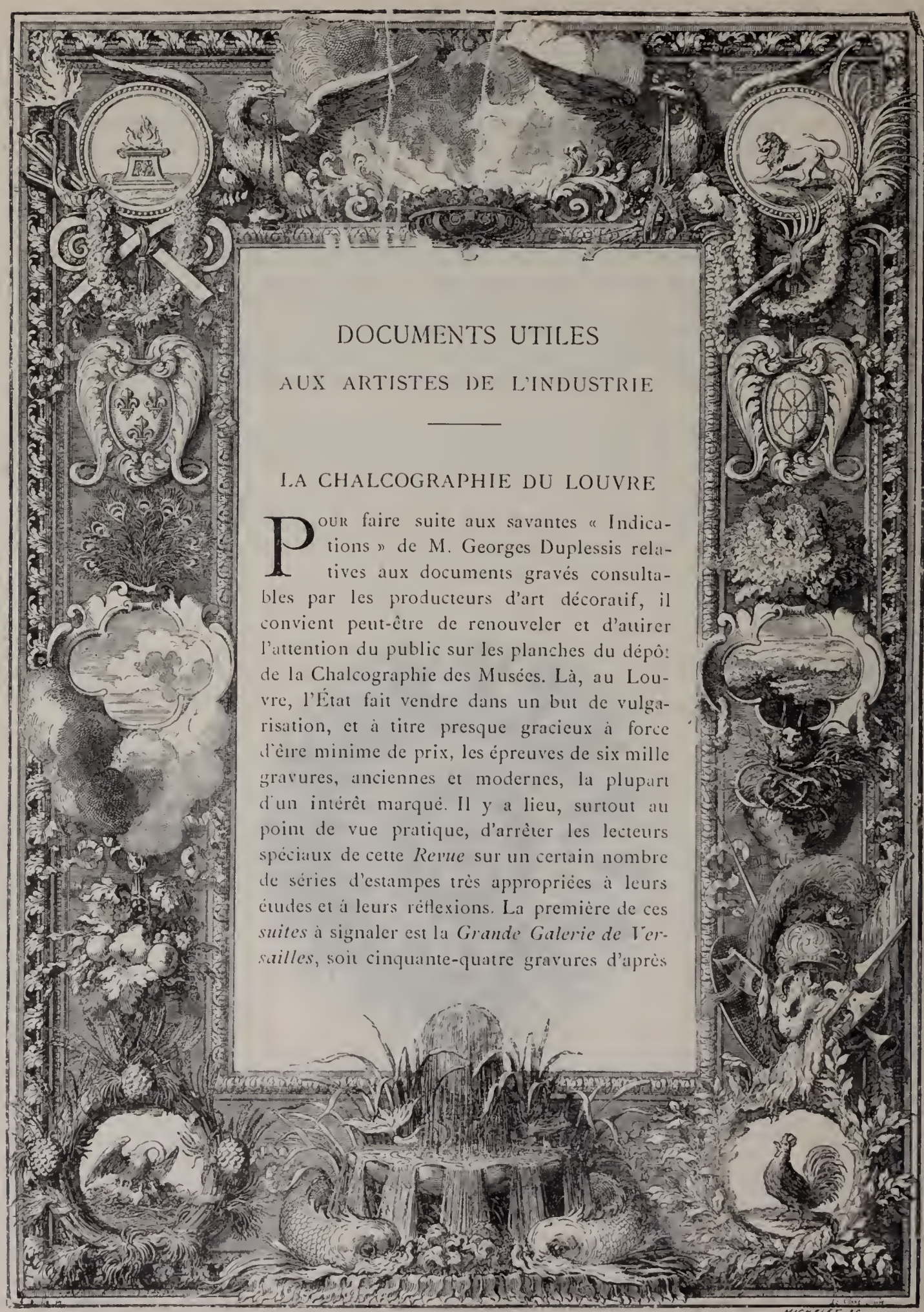
Un meuble charmant, n° 1491, auquel ses pieds manquent absolument, construit d'après le même système, reproduit les dispositions générales du n° 1407.

Les pilastres qui prolongent ses pieds absents, et servent de montants au coffre, sont incrustés d'une pâte noire qui dessine des arabesques parmi lesquelles on relève la date précieuse de 1524.

Que de recherches et d'erreurs nous éviteraient les gens qui ont construit ou fabriqué quoi que ce soit s'ils s'étaient donné le soin d'y inscrire une chose aussi simple qu'une date!

(*A suivre.*)

A. Darcel,
Directeur du Musée de Cluny.



DOCUMENTS UTILES

AUX ARTISTES DE L'INDUSTRIE

LA CHALCOGRAPHIE DU LOUVRE

Pour faire suite aux savantes « Indications » de M. Georges Duplessis relatives aux documents gravés consultables par les producteurs d'art décoratif, il convient peut-être de renouveler et d'attirer l'attention du public sur les planches du dépôt de la Chalcographie des Musées. Là, au Louvre, l'État fait vendre dans un but de vulgarisation, et à titre presque gracieux à force d'être minime de prix, les épreuves de six mille gravures, anciennes et modernes, la plupart d'un intérêt marqué. Il y a lieu, surtout au point de vue pratique, d'arrêter les lecteurs spéciaux de cette *Revue* sur un certain nombre de séries d'estampes très appropriées à leurs études et à leurs réflexions. La première de ces *suites* à signaler est la *Grande Galerie de Versailles*, soit cinquante-quatre gravures d'après

le gros œuvre de Lebrun. On sait la part d'initiative, de direction et de collaboration de Massé à cette longue entreprise du *Cabinet du roy*. Mariette d'ailleurs n'en laisse ignorer aucun détail dans l'*abecedario* : « Ce fut en 1723, écrit-il, que Massé conçut le dessein de faire graver les plafonds de Versailles. Il y était encouragé par le duc de Mortemart, qui, parent du duc d'Antin, Ordonnateur des bâtiments, lui procura toutes les facilités nécessaires pour l'exécution de ce grand ouvrage. Il lui permit de faire dresser des échaffaux dans la Galerie, et Massé ne craignit ni soins, ni dépenses pour faire un bel ouvrage. Il assistoit les dessinateurs, les dirigeoit, dessinoit lui-même, les traitoit comme aurait pu faire un roi. Les dessins terminés, il fit choix des meilleurs graveurs et arriva enfin au port après que l'ouvrage fut resté plus de vingt-cinq ans sur le chantier. » Les scrupules d'exécution de Massé allèrent même à lui faire intervenir des peintres de métier, Lemoyne entre autres, et à leur faire surveiller les travaux des graveurs pour plus d'intelligence dans la conduite et l'interprétation de chaque planche. Aussi les résultats de cet ensemble d'estampes furent-ils également beaux comme exactitude et compréhension des sujets et comme chefs-d'œuvre de gravures. Il y a là de Laurent, de Cochin, des Dupuis, des Tardieu, de Beauvais, de Cars, d'Audran, de Simonneau, de Desplaces, de Wille, de Lépicié, de Surugue, de Thomassin, de Preisler, d'Aveline, de Ravenet, d'Aubert et de Sornique, un portefeuille de burins du plus grand effet. En tête de la collection se trouve une large gravure traitée en petit, figurant la perspective complète de toute la Galerie, de la porte du Salon de la Guerre à la porte du Salon de la Paix, *Développement de la décoration intérieure et des peintures de la Galerie*. C'est le plan de repère où le curieux se reportera au fur et à mesure du feuilletement et reconnaîtra la place de chaque partie et sous-partie traitée ensuite une à une en belles dimensions, car les cinquante-trois gravures à venir après, détaillent successivement les immenses compositions plafonnantes et la multitude d'ornements et d'allégories des merveilleuses travées de la voûte.

Aussi l'échelle de chacune des estampes s'étend en pleine page in-folio pour laisser lire le gros et le menu avec une netteté toute pareille. Et ce sont justement les morceaux d'ornementation et de sculpture monumentale inhérents aux lignes et pourtours de l'architecture, ce sont ceux-là les mieux venus en gravure, c'est-à-dire les plus avantagés pour le regard par leur isolement même et par la franchise bien claire de leur équilibre. A mentionner surtout au nombre de ces estampes pratiques le *Passage du Rhin*, la *Prise de Maëstricht*, la *Prise de Gand*, les *Ambassadeurs des extrémités de la Terre*, la *Jonction des deux mers*, l'*Alliance avec les Suisses*, la *Défaite des Turcs*, l'*Ordre rétabli dans les Finances*, la *Réformation de la Justice*, les *Ornements des deux angles de la Galerie*, les *Coupoles* et les *Angles* des salons de la Paix et de la Guerre. C'est le meilleur des *pensées* ornementales de Lebrun offert par panneaux comme des modèles faits tout exprès en vue d'inspirer et de diversifier le goût du travailleur. On s'habitue depuis trop longtemps à une indifférence fort injuste envers Lebrun, et sans même nous demander s'il a eu son pareil dans toute l'École française comme créateur de grandes machines, d'un savoir et d'une abondance prodigieux, nous avons parfois l'irrévérence de lui préférer d'honnêtes faiseurs de tableautins. C'est aux hommes d'art décoratif de revenir, les premiers, d'une si bizarre prévention, par l'étude attentive des luxueuses fantaisies de la *Galerie de Versailles*.

A peu de distance de ce recueil, la Chalcographie catalogue la *Galerie de Médicis* gravée sur les dessins de Nattier par Edelinck, Audran, Châtillon, Duchange, Picart, Trouvain, Loir et Vermeulen, mais nous l'indiquons à peine pour mémoire, Rubens ne présentant pas ici une application directe et professionnelle.

Les *Tapisseries du roi* nous ramènent à Lebrun et aux dix-huit gravures connues de

Sébastien Leclerc, le *Feu*, l'*Air*, la *Terre*, l'*Eau* et les quatre *Saisons* suivies, elles aussi, de six autres sujets de l'histoire du roi, exécutés aux Gobelins, l'*Ile des Faisans*, le *Mariage de Louis XIV*, l'*Alliance des Suisses*, le *Siège de Tournay*, le *Siège de Douai*, la *Défaite de l'armée espagnole :* ensemble, quatorze estampes, à bordures de la plus riche imagination.

Le chapitre IV de notre catalogue a l'air fait, en son entier, pour les besoins des chercheurs spéciaux. Il s'intitule *Frontispices*, *Vignettes*, *Culs-de-Lampe*, *Cartouches*, *Lettres grises*. Du numéro 2428 à 2612 on y rencontre toutes les sortes de variétés d'images. La plupart néanmoins datent du XVIIe siècle et sont des reliquats de la vieille imprimerie du Louvre, au temps des publications du *Carrousel* de 1662, de l'*Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, du *Vitruve* de Perrault. Les Lettres grises du dessin de Chauveau, de Leclerc et de Bonnart proviennent du même fond d'outillage de presses. Pourtant il s'est glissé du Cochin et du Moreau à travers ces vignettes de style plus grave. Tels sont surtout le *Billet de bal du mariage du dauphin en 1745* et le *Billet de bal de 1747*. Il n'y a peut-être pas dans toute la Chalcographie deux pièces à se vendre davantage et l'on estime à plusieurs centaines les exemplaires demandés chaque année, soit pour le simple agrément de ces jolies petites « invitations », soit pour leur facilité d'adaptation commerciale, car on n'étonnera personne en rappelant ici le nombre presque incroyable d'applications données tous les jours à ces deux feuillets par l'industrie à images. Prospectus de marchands *artistiques*, cartes de fournisseurs mondains, étiquettes de boîtes de bonbons, billets de loteries de charité, papiers de figures de *cotillon!* ils sont à tout usage, sans le moindre embarras et toujours le mieux du monde d'ailleurs. Une autre mignonne vignette mériterait presque autant de vulgarisations, ce serait le *Répertoire de Fontainebleau* de Martinet, claire et vive eau-forte faite pour recevoir chaque année la liste des spectacles du voyage du roi.

Le chapitre V de la Chalcographie est d'une importance particulière à un tout autre genre de curieux. Il renferme la statistique monumentale et les plans et coupes de Paris, de Versailles et Trianon, de Fontainebleau, d'Ecouen, de Saint-Cloud, des châteaux et maisons royales de France, et les monographies de Notre-Dame de Noyon et de la cathédrale de Chartres. Les architectes feront là, s'il leur en reste encore à faire, des découvertes d'un prix fort appréciable comme études comparées. La *Statistique monumentale de Paris* d'Albert Lenoir avec ses cent quatre-vingt-dix-sept planches leur fournira d'abord des détails sans nombre et sans fin sur le moyen âge et la Renaissance religieuse et civile. Il y aurait également profit, pour les sculpteurs, à consulter pièce à pièce les fragments de statuaire ornementale de cette publication. De même Chartres et Noyon édités pour la collection des documents de l'Histoire de France par D. Ramée et Lassus, puis venus en dernier lieu au dépôt du Louvre après une longue consigne au ministère de l'Instruction publique, donneraient d'utiles informations et serviraient soit à fixer les souvenirs de voyages, soit à montrer de l'inédit.

A la suite de l'ouvrage de Lenoir, le Catalogue s'attache au Paris traité par le côté pittoresque en plein dix-septième et dix-huitième siècle. Pour n'avoir pas le caractère scientifique un peu sec des trois séries précédentes, notre collection des *Vues de Paris* ne perd rien d'essentiel, sous le rapport de l'exactitude des monuments, à se présenter comme autant de petits tableaux de genre où l'accessoire des figures et du paysage enjolive et fait vivre les silhouettes des « maisons royales de France ». Les dessinateurs-graveurs d'architecture, à l'exemple des peintres d'architecture, avaient su trouver la bonne manière de mettre le gros du public de compte à demi dans leur idéal d'art, et toute perspective de palais ou de château non meublée, c'est-à-dire vide de groupes de personnages ou de massifs de verdure, était non avenue, tout comme s'il lui manquait une condition essentielle. Et, de fait, ils suivaient tout simplement, en cela, le goût ou plutôt la préoccupation des

amateurs, car la mode était alors d'accrocher aux panneaux des appartements ces tableautins et ces gravures de *Vues*. Il aurait donc paru un peu bien aride et revêche au regard, de vouloir faire passer pour des motifs d'égayement et le plaisir de l'œil des coupes longitudinales ou latérales d'édifices. Au contraire, plantés et peuplés, ces sites avaient un aspect de paysages historiques fort avenant et de nature à donner tout de suite un air de sérieux aimable aux intérieurs où ils figuraient. Or on se piquait assez d'un chez soi de curieux, et, du reste, les succès des petits hollandais *italianisants* n'avaient pas peu contribué, avec leurs *Ruines*, à la vogue de nos estampes de *Vues*. Jean Rigaud — rien d'Hyacinthe! — est le dessinateur-graveur à s'être le plus spécialisé dans cet ordre de travaux. La Chalcographie renferme son œuvre en entier, et ce n'est pas peu dire. C'est d'abord vingt-quatre perspectives de Paris : *Vue prise des hauteurs de Chaillot*, *Vue prise de Ménilmontant*, *Vue prise de l'Observatoire*, *Vue prise du Pont-Royal*, *Vue prise du Pont-Neuf*, *Vue prise de Notre-Dame*, la *Bastille*, le *Palais-Bourbon*, l'*Hôtel de Ville*, *Grande cour de l'Hôtel des Invalides*, le *Dôme des Invalides*, *Grande façade du vieux Louvre*, les *Promenades du Luxembourg*, le *Palais-Royal*, la *Place Louis-le-Grand*, *Place Royale*, *Place des Victoires*, le *Pont-Neuf*, la *Salpêtrière*, l'*Hôtel Soubise*, deux *Palais du Temple*, et les *Promenades du Palais des Tuileries*. A cet endroit se place une surprise utile dans nos séries de gravures. Ce sont vingt-huit pièces de Bérain, Chauveau et Le Moine, d'après les *Ornements de peinture et de sculpture qui sont dans la Galerie d'Apollon au Chasteau du Louvre et dans le grand appartement du Roy au Palais des Tuilleries*. Ces planches ont paru en corps d'ouvrage à la date de 1710 pour grossir le *Cabinet du roi* d'un recueil de morceaux de décors, et elles sont d'autant plus à consulter, aujourd'hui, après la ruine des Tuileries. Les trumeaux, lambris et dessus de porte ne peuvent pas être traités avec plus de piquant ni de légèreté d'outil. Il y a presque conscience de pousser à la vente de ces Bérain, tellement on est sûr de rendre service aux travailleurs.

Le catalogue indique ensuite les *Vues de Versailles et de Trianon*. Là, Jean Rigaud reparaît avec vingt-deux autres perspectives : la *Grande Avenue*, les *Écuries*, la *Chapelle*, la *Terrasse*, l'*Étang*, la *Pièce d'eau des Suisses*, l'*Orangerie*, les *Bains d'Apollon*, le *Bassin d'Apollon*, l'*Arc de Triomphe*, la *Colonnade*, les *Dômes*, le *Bassin d'Encelade*, l'*Ile Royale*, les *Bassins* de *Neptune* et *de Latone*, la *Salle de Bal*, la *Salle des Marronniers*, le *Théâtre d'eau*, les *Trois Fontaines* et deux vues de *Trianon*. Mais ici, malgré l'intérêt et l'arrangement du dessin, Rigaud trouve son maître, et un superbe maître, en Israël Sylvestre. Ah! les jolies eaux-fortes entraînantes de feu, presque des de La Belle ou des Callot, nos onze perspectives du Versailles de 1664, puis du Versailles de 1674 et de 1684! On ne griffe pas le cuivre plus à l'effet, avec moins de frais et plus de vérité fine. Le *Château de Versailles du costé de l'entrée*, l'*Anti-cour*, le *Costé de l'Orangerie*, le *Milieu de la Grande-Avenue*, l'*Avant-cour*, le *Costé du Jardin*, le *Costé de l'Étang*, le *Costé de la Fontaine du Dragon*, autre vue de l'*Avant-cour*, les *deux Aisles du costé des Jardins* et la *Grande Place* sont du meilleur Sylvestre, on devrait dire, du plus royal Sylvestre. Rien ne résume mieux la dextérité d'esprit et de doigts de Sylvestre, après son fameux *Livre des plus belles maisons basties en divers endroicts du Royaume*, *1649*. Louis XIV, en lui commandant cette suite des onze Versailles, le déterminait donc à ses chefs-d'œuvre d'arrière-maturité. Vers le même temps, Lepautre et Sébastien Leclerc s'employaient, eux aussi, à des *Vues* de Versailles toutes pareilles. Lepautre nous a laissé, entre autres, huit eaux-fortes sur la *Grotte de Versailles*, et Leclerc s'est acquitté, avec toutes ses fraîcheurs habituelles de pointe, de quarante planches d'après les fontaines du *Labyrinthe*. A consulter encore, et cela au point de vue plus technique des architectes, huit gravures de Surugue d'après Chevotet : le *Grand Escalier des Ambassadeurs pris du dehors*, le *Vesti-*

bule du Grand Escalier des Ambassadeurs, Plafond du passage de droite du Grand Escalier, Plafond du passage de gauche, Vue intérieure du Grand Escalier, Vue du côté gauche du Grand Escalier, Intérieur du Grand Escalier du côté de l'entrée, Vue du côté droit du Grand Escalier. Tout Versailles est donc à la Chalcographie, et, après les modifications modernes plus ou moins avisées, la Chalcographie seule nous conserve le vrai Versailles du roi. Il y a même en outre, du numéro 3316 de notre dernier catalogue au numéro 3419, une autre centaine d'estampes relative aux étages, parc et acqueducs du château. Ainsi, l'embarras du choix est l'unique chose à craindre pour les acheteurs du Versailles gravé. La série des *châteaux et maisons royales de France* se continue avec Israël Sylvestre et Jean Rigaud par Amboise, Anet, Bellevue, Bagnolet, Berny, Blois, Chambord, Chantilly, Meudon, Choisy, Monceaux, Clagny, Saint-Cloud, Rambouillet, Vincennes, Saint-Germain et Fontainebleau. Pour Fontainebleau et Saint-Cloud, nous avons des compléments scientifiques, trente-cinq planches exécutées par Baltard en 1803, et faisant corps avec un ouvrage où le Louvre, le palais de l'Institut et le château d'Écouen se trouvent mis au carreau et en détails.

Le gros chapitre V du catalogue se termine enfin par cinquante-deux pièces de l'*Arc de Triomphe et du théâtre d'Orange* et par treize *Plans et coupes du Forum romain et de la Voie sacrée.*

Faut-il rappeler ici, en arrêtant là les indications principales sur le dépôt du Louvre, faut-il rappeler pour mémoire la suite des *Cérémonies, décorations, catafalques, costumes et sacres?* Nous avons trop aimé personnellement ce genre de gravures pour les recommander de sang-froid, et l'on nous accuserait de recopier par trop longtemps nos vieux papiers, si nous insistions, une fois de plus, sur la grâce, le charme et le caractère unique de ces pages de fêtes toutes pleines du goût et de l'entrain d'un passé plein de grandeur.

HENRY DE CHENNEVIÈRES,
Conservateur de la Chalcographie
au Musée du Louvre.

ÉTUDES SUR

LA MANUFACTURE NATIONALE DES GOBELINS[1]

LA PRODUCTION

I

Je suis arrivé à la partie la plus ardue et la plus ingrate de ces études, déjà trop longues : j'ai peu de goût pour les chiffres et les statistiques, mais comment étudier la production d'une fabrique sans se livrer à des calculs? Tous ceux qui se rapportent aux Gobelins sont particulièrement pénibles et difficiles à cause de la manière spéciale de mesurer les tapisseries jusqu'à la Révolution, des lacunes dans nos archives pendant des années entières et de l'état souvent incomplet et obscur des documents qui restent.

Je me suis proposé de dresser la liste aussi exacte que possible des tapisseries fabriquées aux Gobelins, cette nomenclature étant évidemment le complément logique d'un travail sur la production; je me suis heurté à de si grandes difficultés que j'estime qu'il me faudra plusieurs années encore pour arriver à quelque chose de satisfaisant, si jamais j'y arrive.

J'ai voulu me rendre compte des salaires et de la force de main des tapissiers, ainsi que du prix de la main-d'œuvre à diverses époques; j'ai obtenu quelques résultats que je crois exacts, cependant ils sont incomplets pour le XVIIe siècle.

J'ai essayé d'établir des comparaisons; j'ai reconnu que sur beaucoup de points elles n'étaient pas possibles, les bases d'appréciation n'étant pas identiques. Prenons par exemple les inventaires et voyons comment le prix des tapisseries était calculé. A aucune époque d'abord, ces calculs n'ont été établi d'une manière rationnelle; puis, sous un même régime, on a calculé tantôt d'une façon, tantôt d'une autre. Ainsi quelquefois on a compté

1. Voir page 357 du volume précédent de la *Revue des Arts décoratifs*.

le prix des modèles et d'autres fois on l'a négligé, et de fait cette question des modèles se présente sous des aspects trés divers. Dès l'origine certains modèles étaient achetés sur les fonds de la manufacture; quelques-uns étaient payés par d'autres services; il y en eut de prêtés, comme l'*Automne* de la *Tenture de Saint-Cloud*, qui appartenait à M. de Louvois, et les *Arabesques*, qui étaient, disait-on, à Vincidor dit Thomas de Bologne, élève de Raphaël; quelquefois le modèle n'était qu'une copie, ainsi des *Actes des apôtres* peints selon la tradition, par le père Luc, de l'ordre des dominicains, d'aprés les tapisseries de la couronne; d'autres fois les tapisseries étaient exécutées directement d'après d'anciennes tentures, comme les *Mois de Lucas*, sans aucun frais de modèles par conséquent.

Je crois cependant pouvoir ramener à trois les divers systèmes d'évaluation adoptés pour l'inscription du prix des tapisseries aux inventaires; mais, je le répète, aucun de ces systèmes n'a donné la valeur commerciale réelle.

Sous l'ancien régime on marquait purement et simplement le prix payé à l'entrepreneur, Ainsi la *Prise de Douai*, de la suite de l'*Histoire du Roy*, payée à l'entrepreneur Lefebre 400 livres l'aune carrée et mesurant 28 aunes 1/2 carrées, est cotée à l'inventaire 11,400 livres seulement; c'était vraiment trop élémentaire et trop au-dessous de la réalité.

Sous le premier empire on tomba dans l'excès inverse : on divisa la somme totale ordonnancée dans l'année au profit de la manufacture par le nombre de mètres de tapisseries exécutées; ainsi en 1806 les dépenses furent de 190,852 francs [1]; la fabrication produisit 89 mètres carrés 91, ce qui fit ressortir le mètre carré à 2,122 francs, de sorte que cette même tapisserie du *Siège de Douai*, en admettant qu'on l'eût reprise en 1806 et qu'elle eût été faite dans un laps de temps égal, aurait été portée à l'inventaire pour 83,455 francs alors que, sous Louis XIV, elle n'était estimée que 11,400 livres.

Le troisième systéme est encore actuellement en vigueur. Chaque tapisserie a un compte ouvert. On porte à son débit les appointements fixes du personnel pendant le temps qu'il passe sur le métier, on majore de 20 pour 100 pour frais généraux, on ajoute 51 francs 46 centimes par mètre carré pour les laines et les soies, on compte le modèle quand il est payé sur les fonds des Gobelins et on fait l'addition. Le prix qui résulte d'une semblable opération change donc nécessairement pour un même modéle répété deux fois, les appointements des tapissiers pouvant varier du simple au double.

Les chiffres portés aux inventaires sont par suite purement conventionnels; aussi me suis-je gardé de les prendre pour comparer entre elles les diverses périodes de la fabrication; chaque fois que la chose a été possible, j'ai pris uniquement, pour base de mon appréciation, le prix de la main-d'œuvre : de cette façon j'ai, je crois, serré d'assez près la vérité.

II

La direction de Le Brun a été incomparable; cet administrateur travaillait pour un prince qui aimait la dépense et le faste; il avait pour chef un ministre de génie, et pour collaborateurs des artistes laborieux et habiles; rien ne lui a manqué. De 1662 au 16 juillet 1691, les ateliers de haute lisse ont produit :

Les *Actes des Apôtres*, d'après Raphaël. . . . . 10 pièces.
Les *Éléments*, d'aprés Le Brun, tenture de 4 sujets et de 4 entre-fenêtres reproduite 3 fois. . . . . 24 —

1. Sous l'empire, certains modèles étaient payés sur les crédits du musée du Louvre; ainsi dans le budget de 1814 de cet établissement, j'ai trouve une somme de 8000 francs pour les modèles de tapisseries copiés au Louvre et pour les commandes de modèles nouveaux.

Les *Saisons*, d'après Le Brun, tenture de 4 sujets et de 4 entre-fenêtres. . .	8 pièces.
L'*Histoire du Roy*, d'après Le Brun, tenture de 14 pièces dont 3 ont été répétées 2 fois.	17 —
L'*Histoire d'Alexandre*, d'après Le Brun, tenture de 11 pièces, reproduite 4 fois.	44 —
Les *Mois*, d'après Le Brun, tenture de 12 pièces et de 8 entre-fenêtres, reproduite 2 fois	40 —
L'*Histoire de Moïse*, d'après Le Poussin pour 8 pièces, et Le Brun pour 2, tenture, reproduite 2 fois la première en 10 pièces, la seconde en 11 . .	21 —
Les *Loges du Vatican*, d'après Raphaël	10 —
Portières de Mars et du char de triomphe, d'après Le Brun	2 —
Portières des Muses : Uranie, Clio.	2 —
Les *Arabesques*, d'après Raphaël.	2 —
Tentures dites des dessins de Raphaël.	8 —
L'*Histoire de Psyché*, d'après J. Romain	8 —
Tenture de la galerie de Saint-Cloud, d'après Mignard.	6 —

Ces 202 tapisseries mesuraient 4 110 aunes carrées; elles avaient été payées aux entrepreneurs 1 106 275 livres et avaient été fabriquées dans quatre ateliers, ceux de Jans le père, Lefebre le père, Laurent et Jans le fils; les deux Jans étaient associés. La production avait été très différente d'un atelier à l'autre; ainsi tandis que Jans le père avait fait 55 pièces en 28 ans et 6 mois, Laurent n'en avait produit que 14 en 27 ans. On ne connaît pas exactement le nombre des tapissiers qui travaillaient aux Gobelins à cette époque, il était, paraît-il, de 200 à 250 tant pour la haute que pour la basse lisse; la répartition proportionnelle du personnel par ateliers n'est pas déterminée davantage, de sorte qu'il n'est pas possible de rechercher la force de production par main non plus que le salaire individuel des tapissiers. Ces questions paraissent du reste avoir été fort secondaires pour l'administration, à ce moment-là du moins; le directeur traitait avec l'entrepreneur, qui s'arrangeait à son tour avec les tapissiers; l'entrepreneur recevait tant de livres par aune carrée et payait le tapissier au bâton de Flandres; je reviendrai plus tard sur cette question du bâtonnage, très compliquée.

Naturellement le prix de l'aune carrée variait selon la qualité et la difficulté du travail; ainsi on payait à l'entrepreneur :

La *Vie du Roy*.	400 et 450 livres.
Les *Dessins de Raphaël*.	380 —
La *Galerie de Saint-Cloud*.	260 —
Les *Éléments*.	230 —
Les *Actes des Apôtres*.	200 —
Les *Muses Uranie et Clio*.	140 —

La moyenne de l'aune carrée en haute lisse, sous Le Brun, revenait en main-d'œuvre à 266 livres 1/2.

Les ateliers de basse lisse n'avaient été installés qu'en 1663; ils étaient au nombre de deux, conduits par de La Croix et Mozin; jusqu'au 16 juillet 1691 ils fournirent les tentures suivantes :

Méléagre, d'après Le Brun [1].	8 pièces.
L'*Histoire de Constantin*, d'après Raphaël et Le Brun, tenture reproduite	

1. Cette tenture, quoique en basse lisse, avait été commencée par Jans le père et terminée par son fils.

2 fois, la première en 6 pièces, la seconde en 8. On a fait de plus 5 bordures pour une troisième tenture.	19 pièces.
Portières de Mars et du Char de triomphe, d'après Le Brun, tenture de 12 pièces reproduite 3 fois en totalité ou en partie.	23 —
Portières des Muses, tenture de 10 pièces, reproduite 1 fois totalement et 2 fois partiellement.	26 —
Les *Saisons*, d'après Le Brun, tenture de 4 pièces et de 4 entre-fenêtres, reproduite 3 fois, la première et la seconde en 8, la troisième en 4. . .	20 —
Les *Éléments*, d'après Le Brun, tenture de 4 pièces et de 4 entre-fenêtres reproduite 3 fois.	24 —
Les *Arabesques*, d'après Raphaël.	6 —
Les *Mois*, d'après Le Brun. Tenture de 12 pièces, reproduite 5 fois, plus 24 entre-fenêtres.	84 —
L'*Histoire du Roy*, d'après Le Brun.	14 —
L'*Histoire d'Alexandre*, d'après Le Brun, tenture de 11 pièces, reproduite 2 fois.	22 —
L'*Histoire de Moïse*, d'après Le Poussin pour 8 pièces et Le Brun pour 2.	10 —
Les *Châsses représentant les douze mois de l'année*	12 —
Fructus belli, d'après Jules Romain.	8 —
Les *Arabesques avec les mois de l'année*.	12 —
Les *Mois de Lucas*.	12 —
Les *Indes*, tenture de 8 pièces, reproduite 2 fois.	16 —
L'*Histoire de Scipion*, d'après Jules Romain.	8 —

Ces 324 tapisseries mesurant 4 294 aunes carrées ont été payées aux entrepreneurs 623,601 livres, ce qui fait ressortir l'aune carrée en moyenne à 145 livres 1/2; en fait les prix variaient de 117 livres à 200.

On voit par ces nomenclatures que certains modèles étaient exécutés indifféremment en haute ou en basse lisse; bien plus, une même tenture était formée parfois de tapisseries de l'une et de l'autre fabrication; la suite des *Éléments* et celle des *Portières de Mars et du Char de triomphe* sont dans ce cas.

En rapprochant le prix de la haute et de la basse lisse, on trouve, pour les mêmes modèles, que l'*Air* de Le Brun a été payé l'aune carrée 230 livres en haute et 200 livres en basse lisse; la tenture complète du *Moïse* a coûté en haute lisse 35,424 livres et en basse lisse 22,121 livres.

Mais ces prix ne constituent que l'un des éléments de la dépense; le roi fournissait gratuitement aux entrepreneurs le local, le matériel et les modèles; il payait les frais généraux d'administration et d'enseignement; il accordait des primes et des gratifications et payait des pensions aux vieux employés et aux tapissiers dégénérés. Le compte juste n'est pas possible à établir; j'ai cherché cependant et je suis arrivé à penser que le prix de revient approximatif du temps de Louis XIV était égal à la somme donnée à l'entrepreneur majorée de trois cinquièmes; ainsi l'aune carrée payée en moyenne 266 livres coûtait en réalité près de 425 livres. L'*Histoire du Roy* cotée 166 700 livres, à raison de 400 et de 450 livres l'aune carrée, serait à ce compte revenue à 275,000 livres environ et jamais tapisserie ne fut, en ce temps-là, payée plus cher. Que nous sommes loin de ce prix de 450 livres l'aune pour la main-d'œuvre! Sous le règne de Louis-Philippe, déjà, les tapisseries d'après les modèles anciens, aussi simples de composition, revenaient en main-d'œuvre seulement à une somme dix à douze fois supérieure.

L'*Histoire du Roy* est la suite la plus importante et la plus célèbre des Gobelins, et, dans la série, l'*Audience du Légat* est certainement la pièce la plus remarquable. J'ai examiné cette tapisserie au point de vue technique et j'ai trouvé que les tapissiers n'avaient employé en tout que 143 éléments différents, soit 83 laines, 58 soies, 1 fil d'or, 1 fil d'argent. Le bon marché, l'aspect grandiose, le charme de l'ouvrage résultaient, je n'ai pas besoin de le dire, de cette exécution simple et presque sommaire dans certaines parties.

La magnifique production dont je viens de parler dura jusqu'au 10 avril 1694 : le Trésor obéré par les guerres qui suivirent la conclusion de la ligue d'Augsbourg, ne pouvant plus suffire aux dépenses d'art et de luxe, les ateliers de tapisseries des Gobelins furent fermés officiellement. Les entrepreneurs cependant continuèrent les pièces commencées et furent autorisés à travailler pour les particuliers. Il semble du reste que cette faculté existait déjà auparavant dans une certaine mesure : La Fraye, entrepreneur de basse lisse, occupait en 1693 plusieurs de ses métiers des Gobelins à cet usage, et Jans avait un atelier « hors les Gobelins, à la maison où pend pour enseigne le Grand Louis » ; cette maison était attenante à la manufacture; elle a porté longtemps le nom de Grand-Louis; vers 1770 on voulut y transporter la Savonnerie de Chaillot, mais le projet échoua à cause de la dépense, estimée à 50 000 écus.

La liquidation de 1694 donna lieu à des réclamations de la part des entrepreneurs — ce fut le commencement d'une série lamentable qui dura jusqu'à la Révolution — qui demandèrent, tout au moins, le payement des pièces commandées. Lefebvre prétendit qu'il avait consommé le bien qu'il avait gagné et que depuis 17 ans il tenait, sans aucun salaire, la contrebasse de viole à la musique de la chapelle du roi. Jans n'ayant pas de quoi vivre à Paris se retira à Bar-le-Duc.

(A suivre.)

GERSPACH,
Administrateur de la manufacture des Gobelins.

Étude de mains de M. Ehrmann, pour sa composition *les Lettres et les Arts pendant la Renaissance*, exécutée en tapisserie des Gobelins.

La Bourse de Bruxelles.
Gravure extraite de *la Belgique*, de M. Camille Lemonnier (Hachette, édit.).

LES ARTS DÉCORATIFS EN BELGIQUE

I

LES ŒUVRES MONUMENTALES

L'exposition d'art ancien qui a été ouverte cette année à Bruxelles, et dont nous avons rendu compte [1], n'a pas seulement montré les chefs-d'œuvre du passé dont la Belgique a le droit de se glorifier, et notamment les admirables spécimens d'orfèvrerie religieuse que les trésors des couvents et des églises conservent précieusement. Cette exposition comprenait en même temps une importante section consacrée à l'art monumental contemporain, c'est-à-dire aux travaux décoratifs appliqués aux monuments publics. Grâce à l'empressement des artistes et au concours des municipalités belges, le gouvernement avait pu rassembler les maquettes et les cartons de quelques-unes des principales œuvres de ce genre exécutées dans ce pays depuis vingt ans. Les visiteurs studieux ont donc pu se rendre compte à la fois et des efforts accomplis chez nos voisins pour le développement de tous les arts qui concourent à l'embellissement d'une cité, et de l'énergie avec laquelle on a su organiser à Bruxelles, à Anvers, ainsi que dans les autres villes du pays, l'enseignement de l'art appliqué à l'industrie.

Nous résumerons ici les conclusions et les renseignements que fournit une pareille

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 9e année, page 44.

exposition, et nous nous servirons pour ce rapide travail des deux ouvrages suivants : d'abord le beau livre que M. Camille Lemonnier a écrit sur la Belgique, son pays natal, qui est justement fier de lui [1]; en second lieu, du rapport que notre très distingué confrère,

Les maisons primées à Bruxelles.

M. Marius Vachon, vient de faire paraître, à la suite d'une mission dont il a été officiellement chargé, sur les musées et les écoles d'art industriel en Belgique.

C'est un fait qu'il est impossible de méconnaître que le mouvement de renaissance artistique dont la Belgique est actuellement le théâtre se manifeste avec éclat par les trans-

1. *La Belgique*, par Camille Lemonnier, ouvrage de plus de 700 pages, avec gravures et cartes (Hachette. éditeur). Les quatre gravures qui accompagnent cet article sont extraites de ce livre magistral.

formations édilitaires. Pour ne parler que de Bruxelles, il semble que toute une ville nouvelle depuis dix ans ait féeriquement surgi, remplie d'hôtels particuliers de grande allure, de maisons bourgeoises élégantes, avec des avenues aux belles perspectives, ornées de squares et de jardins. Les deux rives de la Senne, bordées de ruelles obscures, de culs-de-sac empestés, de moulins lépreux et de vieilles tavernes, ont fait place aux grands boulevards Anspach, du Nord et du Midi, formés de vastes constructions monumentales, où sont installés de riches magasins, des cafés luxueux, des restaurants, des cercles et des théâtres. On a bâti de nombreux édifices publics qui sont des œuvres d'art : tel le Palais de Justice, vraie construction babylonienne, d'un si remarquable caractère, qui a coûté 15 millions; tel le Palais des Beaux-Arts, inauguré en 1880; tels la Bourse, la Synagogue, le Théâtre flamand, etc. Au vieux Bruxelles qui tombait en ruines, et où bientôt ne resteront plus debout que de rares vestiges, comme l'hôtel d'Arenberg, la grande demeure mélancolique sur laquelle plane le souvenir des comtes d'Egmont, ou comme les ruelles de la rue de Flandre, avec leurs niches de vierges dans les angles, et les profils lambrequinés des pignons de la montagne de la Cour, à ce Bruxelles si pittoresque et si coloré, en succède un autre tout neuf, et qui, malgré les ressouvenirs de l'architecture nationale qui apparaissent nettement, n'en porte pas moins un caractère très moderne. Adieu les monotones et cosmopolites bâtisses Louis XVI, qui ont fait inexorablement leur tour du monde, et auxquelles il était à craindre qu'on ne voulût plus renoncer! La Belgique a retrouvé le goût de l'antique style flamand. Elle a, comme tant d'autres peuples, éprouvé enfin un peu de honte pour le dédain si injuste qu'elle a montré durant de trop longues années à l'égard des vieux chefs-d'œuvre nationaux.

Aujourd'hui on ne craint plus d'emprunter les formes d'autrefois; on s'efforce seulement de les accommoder avec le besoin actuel du confortable. L'évolution s'est faite insensiblement, et M. Marius Vachon raconte à ce propos, dans son Rapport [1], une curieuse anecdote, qui explique l'origine de ce retour de l'architecture aux traditions artistiques du passé : « M. Bayers, l'un des initiateurs du mouvement actuel, dit-il, le premier architecte qui ait construit dans le style flamand en ce temps, se promenait un jour avec son vieux maître, Janlet, sur la place de l'Hôtel-de-Ville; il prit la liberté de lui dire combien il trouvait intéressantes, curieuses, les vieilles maisons des corporations qui encadrent le Palais communal, la maison des Brasseurs avec sa statue équestre de Charles de Lorraine, la maison des Imprimeurs, ornée de vases et de médaillons, la lance du serment des Archers, le bac de Tonneliers, etc. — « Pourquoi n'en ferait-on pas une dans ce genre? » conclut-il hardiment. — Janlet répliqua « que cet art était fini, que l'architecture moderne représentait la « seule architecture du progrès, et qu'il ne fallait point revenir en arrière. » Nullement convaincu, M. Bayers se mit en tête de bâtir une maison à pignon; la jeunesse est audacieuse. Un client qui l'aimait lui laissa carte blanche. La construction achevée, ce fut un inénarrable scandale. On venait de tous les points de la ville, par curiosité, vers la maison à pignon; le propriétaire n'osait plus se montrer, et pendant plusieurs années le jeune architecte n'eut pas la moindre maisonnette à construire. Cependant la mésaventure ne l'avait point corrigé; ne s'avisa-t-il pas de mettre une lucarne à la deuxième construction dont il obtint la commande? On en rit de nouveau dans tout le corps architectural de Bruxelles. Un de ses confrères, également audacieux, osa toutefois reconnaître que la lucarne ne faisait point mal et que la maison à pignon n'était point aussi grotesque qu'on le prétendait; une légère réaction favorable se produisit insensiblement. Quelques années après, on bâtissait, çà et là, en style flamand, et, de Bruxelles, l'innovation fut importée rapide-

1. M. Marius Vachon, *Rapport sur les musées et les écoles d'art industriel en Belgique*, p. 7.

ment à Gand, à Bruges et à Anvers. Les propriétaires et les architectes avaient constaté, à leur grande surprise, que l'emploi des matériaux du pays, la pierre bleue et la brique même avec quelques ornements sculptés, était plus économique que le système des façades

Hôtel de ville d'Audenaerde.

à revêtements, qui nécessitaient de fréquentes restaurations et des badigeonnages annuels. »

Il serait assurément intéressant de suivre dans les diverses villes de la Belgique les transformations qui ont été la conséquence de ce mouvement artistique, et d'étudier le caractère des nombreux monuments, des vastes rues, des aimables habitations qui sont sorties de terre comme par enchantement. Nous verrions, par exemple, qu'à Anvers, comme à Bruxelles, la physionomie de la cité a été depuis quinze ans complètement modifiée, que la vieille

ville (le quartier Saint-André) a été mise en coupe réglée, que les antiques ruelles ont été éventrées, et que dans les quartiers Léopold, Saint-Laurent, du Kiel, etc., les abondantes verdures, les larges espaces, n'ont pas seulement contribué à donner cet aspect riant qui séduit les étrangers, mais ont, en outre, chassé les fièvres si obstinément acclimatées jadis à Anvers et qu'on appelait les fièvres des polders. L'art et l'hygiène n'ont rien perdu à ces changements. En général, les hôtels particuliers sont peu élevés, mais ils sont larges. Pas de ces superpositions d'étages comme dans les capitales à l'étroit. Parmi les monuments nouveaux, le Théâtre flamand se distingue par ses lignes balancées et pleines. On doit citer aussi avec éloge la Banque nationale, résurrection élégante des habitations de la Renaissance, et qui, vue de loin, avec ses tourelles aiguës, ses sveltes arêtes, ses clochetons ouvrés aux girouettes dorées, évoque le souvenir d'un petit Chambord.

A Liège, tout un nouveau quartier, celui de l'île du Commerce, déroule ses squares, ses fontaines, ses statues, ses hôtels, d'un style un peu trop précieux. A un pas des Guillemins, une cité entière a poussé par enchantement; une floraison d'architectures somptueuses et surchargées dont les minarets, les coupoles, les loggias, les colonnades et les frontons font défiler en une vision confuse les monuments de l'Orient et de l'Occident. « Tandis qu'à Bruges, à Gand, à Anvers, la rouge symphonie des tuiles avec des modulations infinies qui de la pourpre sanguine se dégradent jusqu'aux pâleurs rose éteint, allume sur l'horizon des réverbérations de couchants et d'aurores, un poudroiement gris, chatoyé d'iris, uniformise les aspects de la ville wallonne et semble réfracter au-dessus d'elle les blancheurs et les grisailles des calcaires et des grès environnants. Mais nulle monotonie, rien de terne dans cette absence des notes piquées qui réveillent la plaine flamande. C'est un gris nuancé, transparent, infusé de lumière, dans des atmosphères fondues qui ne découpent pas les objets et les baignent au contraire en de moelleuses ambiances. La montagne, qui là-bas sert de toile de fond à ce panorama de maisons, souligne en outre de ses verts vigoureux ce que la tonalité dominante pourrait avoir d'un peu sec aux yeux épris d'un coloris plus épanoui; et ce mélange de la verdure avec l'ardoise, la pierre et la brique forme des harmonies particulières où se combine surtout l'accent de la contrée [1]. »

Dans ce goût moderne d'architecture que montre la Belgique, dans cette rage de construire qui a saisi la nation, il faut moins chercher d'ailleurs la pureté des formes, le galbe, la finesse et l'élégance des proportions que la vanité des ornements exubérants qui annoncent la richesse. Mais, qu'on ne s'y trompe point, un sentiment d'art très vif, un instinct qui est au fond du caractère national, domine pourtant dans cet ordre d'idées les considérations mesquines et mercantiles. Nous ne sommes pas ici sur une terre ensoleillée, où les silhouettes se découpent avec de nobles profils marmoréens, dans une lumière qui en dessine les moindres saillies. « Le pays moite, trempé d'éternelles averses qui, quand elles ne crèvent pas, se balancent dans l'espace en brouillards gris déchiquetés sur les bords et pantelants de toute leur masse, donne plutôt le désir des contours flottants et indéterminés en d'humides atmosphères et estompés d'ombres grasses. Ainsi s'est développé, au fond des esprits, le sens d'une beauté spéciale, toute de matière, de santé extérieure et de plénitude animale [2]. »

II

L'ENSEIGNEMENT DE L'ART APPLIQUÉ A L'INDUSTRIE

L'essor extraordinaire de l'art monumental en Belgique depuis ces quinze dernières

1. Camille Lemonnier, *la Belgique*, page 634.
2. Camille Lemonnier, ouvrage cité, page 13.

années se trouve intimement lié aux efforts qui ont été faits dans ce pays pour y développer l'enseignement des arts décoratifs.

Bien avant que, chez nous, le gouvernement ait compris la nécessité impérieuse de répandre dans la classe ouvrière l'enseignement du dessin et de former des artistes, on avait à Bruxelles entrepris d'organiser cet enseignement. Dès 1868, le directeur actuel des beaux-arts de Belgique, l'éminent M. Jean Rousseau, écrivait : « L'enseignement public rentre évidemment parmi les grands devoirs d'un gouvernement, car celui-ci est le gardien naturel de tous les intérêts d'un peuple; il doit veiller à son développement intellectuel et moral aussi bien qu'à sa fortune matérielle. » Aussitôt on se mit à l'œuvre. En 1869, un arrêté royal instituait un conseil de perfectionnement pour cet enseignement. En 1872, la Belgique avait créé soixante-dix-huit académies et écoles de dessin comprenant 11,158 élèves avec 315 professeurs. Quatre ans plus tard, le roi nommait une commission pour étudier l'organisation d'une école des arts décoratifs à Bruxelles. Enfin, l'initiative privée se mettant de la partie, en 1886, à la suite de l'exposition d'Anvers, les chefs des grandes usines de la Belgique se réunirent en comité pour aviser aux moyens pratiques de développer l'enseignement professionnel dans la classe ouvrière. L'association mène aujourd'hui activement sa propagande : c'est à elle qu'est due la création de l'école d'horlogerie de Bruxelles et de l'école des tailleurs de Liège; elle compte un grand nombre d'adhérents, parmi lesquels figurent les principales notabilités du pays.

A l'heure qu'il est, la Belgique est pourvue d'un vaste système d'enseignement artistique industriel comprenant cinq catégories d'écoles très distinctes :

1° Les académies;

2° Les écoles d'arts décoratifs;

3° Les écoles professionnelles, qui sont destinées à procurer aux jeunes gens une instruction artistique et scientifique élémentaire, avec les applications pratiques de l'art et de la science à l'industrie;

4° Les écoles industrielles ou les ouvriers reçoivent, le soir et le dimanche matin, les éléments d'une instruction scientifique et artistique correspondant à leurs professions;

5° Les écoles d'apprentis, qui forment les jeunes gens à la veille d'entrer dans l'industrie comme ouvriers.

Voici, d'après le rapport très complet que M. Marius Vachon vient de publier, les renseignements concernant ces établissements.

1° Les académies et écoles d'arts décoratifs. — Ce sont des écoles qui donnent aux jeunes gens une instruction artistique spéciale en vue de l'application de l'art à l'industrie. Ce sont les suivantes : A Bruxelles, l'académie et l'école des arts décoratifs; les écoles de ses faubourgs, Ixelles et Molenbeck-Saint-Jean; à Anvers, l'académie des beaux-arts; et à Gand, l'école Saint-Luc.

L'*académie des beaux-arts de Bruxelles* ne se borne pas à faire des 800 élèves environ, qui fréquentent chaque année ses cours, uniquement des peintres, des sculpteurs ou des architectes. Sur ce nombre il y en a à peu près 550 qui se destinent à divers métiers. C'est pourquoi les élèves, après avoir suivi les cours de la première année qui donnent l'enseignement général du dessin, sont obligés d'opter soit pour la peinture, l'architecture, la sculpture, soit pour les cours spéciaux d'arts décoratifs.

L'installation de l'école est excellente. Elle a un budget de 152,300 francs. Elle possède une belle bibliothèque, et à son musée de moulages sont annexés un petit musée de costumes et diverses collections données par des amateurs.

L'*école de Molenbeck*, fondée en 1865 par la municipalité Saint-Jean, faubourg de

Bruxelles, est une des institutions les plus intéressantes de la Belgique. Elle compte 500 élèves, tous ouvriers, de tout âge et employés aux métiers les plus divers. L'enseignement comprend le dessin à ses différents degrés, la peinture décorative, l'architecture avec ses branches accessoires, le modelage, la sculpture sur pierre, la sculpture sur bois et les applications des arts à l'industrie. La répartition des élèves d'après la profession qu'ils exercent se fait à partir de la deuxième division du cours moyen, lorsqu'ils sont déjà arrivés au cours de dessin cintré d'après l'antique. Le budget de cette école populaire et fort appréciée est de 22,000 francs.

L'école d'Ixelles (autre faubourg de Bruxelles), fondée en 1863, est ouverte aux ouvriers le soir, de six heures à neuf heures, du 1er octobre au 15 avril. L'institution a pour but de fournir aux élèves les moyens de s'instruire, suivant leurs besoins, leur état de fortune, et leurs intentions personnelles, sans les astreindre impitoyablement à des programmes d'enseignement immuable. Leurs cours se modifient selon les besoins chaque année. Ainsi, l'an passé, le directeur a organisé des cours de dessin pour la broderie et la dentelle, parce que quelques élèves appartenant à cette profession s'étaient présentés. Demain, s'il en est besoin, il en organisera pour la chaussure, le tissage, etc. L'école compte 300 élèves; elle a un budget de 24,860 francs.

L'académie des beaux-arts d'Anvers, comme celle de Bruxelles, a des cours spéciaux pour les élèves se destinant aux divers métiers. Un grand nombre des élèves de cette catégorie sont des ouvriers qui, dans la journée, travaillent pour gagner leur vie et qui viennent le soir aux cours de l'académie. Sur les 1228 élèves de l'académie d'Anvers, il n'y en a guère que 240 qui se destinent exclusivement à la peinture, à l'architecture ou à la sculpture. Les autres se destinent aux professions les plus diverses; on en compte actuellement 160 pour la menuiserie et la charpente, 19 pour l'orfèvrerie et la ciselure, 35 pour l'ébénisterie, 40 pour la taille des pierres et la marbrerie, etc.

Enfin *les écoles Saint-Luc*, qui fonctionnent à Liège, à Gand, à Bruxelles, et constituent en Belgique un type spécial d'écoles d'art industriel dont la création est due à l'initiative religieuse, ont surtout pour objet l'étude de l'architecture. Un jeune homme qui a suivi avec assiduité les six années des cours connaît toutes les parties de son métier : construction, stéréotomie, charpente, menuiserie, l'industrie du mobilier au moyen âge et pendant la Renaissance, etc. L'enseignement est absolument gratuit. L'école de Gand, la plus importante, compte 400 élèves; celle de Liège, 150; celle de Bruxelles, 160. Ce sont des dons généreux et les sociétés catholiques qui constituent leur budget annuel.

2° Écoles professionnelles. — Elles sont en très petit nombre et, à l'exception de trois ou quatre, peu importantes. Mais elles présentent un grand intérêt par la variété des systèmes qui y sont adoptés :

L'école professionnelle de jeunes filles, à Bruxelles, a été fondée en 1865 par une association privée. Elle a été adoptée en 1868 à titre d'établissement communal par l'administration municipale de Bruxelles, qui lui a laissé cependant une administration indépendante. L'enseignement comprend des cours généraux, qui comportent un programme développé d'instruction primaire, et des cours spéciaux ou professionnels. Les cours professionnels sont actuellement au nombre de huit : dessin de dentelles, peinture sur porcelaine et faïence, peinture sur éventails et étoffes, peinture sur verre, confection, lingerie, fabrication de fleurs artificielles et commerce. Le dessin, qui constitue la base de tous les cours, est obligatoire. Il y a 420 élèves. Il n'y a pas à la fin de l'année de distribution des récompenses; on a remplacé les prix par des excursions scolaires. Chaque élève paye une contribution annuelle de 120 francs. Le budget est de 55,000 francs par an.

Il y a à Bruxelles une autre école professionnelle de jeunes filles, qui est également une institution communale. Elle compte 344 élèves. Son budget est de 34,000 francs.

L'*école professionnelle de jeunes filles d'Anvers* est établie à peu près sur le même modèle que celle de Bruxelles, avec cours généraux, cours spéciaux comprenant le dessin de dentelles, la fabrication des fleurs artificielles, la peinture sur porcelaine, etc. Il y a 150 élèves. Le budget est de 40,000 francs.

L'*école professionnelle du bois et du fer, à Tournai*, a réalisé l'application du prin-

Le palais de justice de Bruxelles.

cipe de l'atelier dans l'école. C'est une ancienne école des arts et métiers transformée radicalement en vue du développement des industries locales. Elle a deux sections : l'école proprement dite, et les ateliers au nombre de trois : menuiserie, chaudronnerie, mécanique (moulage, modelage, tournage et ajustage). L'administration a conclu avec trois chefs de maisons des traités d'exploitation qui assurent aux élèves leurs études professionnelles dans une véritable usine. C'est à peu près l'organisation qu'en France on cherche actuellement à établir, ainsi que nous le disions ici récemment, en exposant les projets du chef de bureau de l'enseignement, M. Crost. Nous conseillerons à notre administration des beaux-arts d'étudier à ce point de vue les règlements de l'école de Tournai, et notamment les traités conclus avec les chefs d'industrie, grâce auxquels les ateliers fonctionnent comme de vraies usines. Les travaux, pendant l'année dernière, se sont élevés au chiffre de 200,000 francs.

L'école ne compte qu'un nombre restreint d'élèves malheureusement. L'enseignement est gratuit. Le budget est de 21,000 francs.

L'*école de tissage*, *à Gand*, et *l'École d'horlogerie*, *à Bruxelles*, sont organisées d'après le même système.

3° Écoles industrielles. — Ce sont des institutions essentiellement communales; l'autonomie la plus complète est laissée aux conseils des bourgmestres et échevins, dans leur organisation, et dans l'établissement des programmes et des règlements. La population de ces écoles, qui sont *au nombre d'une quarantaine* en Belgique, dépasse le chiffre de dix mille élèves. Nous allons énumérer les principales.

L'*école industrielle de Bruxelles* ne fait aucun double emploi avec l'école des arts décoratifs, l'instruction artistique n'en formant point exclusivement la base et se combinant avec l'enseignement de connaissances diverses, la chimie, la physique, la comptabilité, etc. Les cours, répartis en trois années, ont lieu de huit heures à neuf heures et demie du soir, en hiver. Il y a 430 élèves. Le budget est de 10,000 francs.

Dans le même ordre d'institutions, il faut signaler le cours municipal de dessin industriel organisé par la ville de Bruxelles et que suivent 140 élèves de diverses professions, menuisiers, serruriers, sculpteurs ornemanistes, etc. Il y a en outre à Bruxelles une école de tailleurs fondée il y a huit ans.

L'*école industrielle d'Anvers*, fondée en 1860, est depuis 1866 une institution communale. Les cours sont divisés en quatre années d'étude. Il y a 300 élèves. Malheureusement l'installation est mauvaise et « ne peut être comparée, dit M. Marius Vachon, qu'à celle de l'école des arts décoratifs de Paris ». Le personnel est de 11 professeurs; le budget est de 20,000 francs.

L'*école industrielle de Charleroi* est une sorte d'école industrielle supérieure. Il lui vient tous les dimanches, de tous les points de la région, des élèves désireux de compléter l'enseignement qu'ils ont reçu la semaine dans les écoles locales inférieures. Sur les 845 élèves qui la fréquentent, 694 n'appartiennent pas à la commune de Charleroi; quelques-uns même viennent de la province de Namur et de la province de Brabant. On délivre un certificat de capacité aux élèves qui ont suivi les cours pendant deux ans au moins et qui satisfont aux examens. L'enseignement est gratuit. Le budget est de 35,000 francs.

L'*école industrielle de Gand* comprend quatre grandes sections. La première est spécialement destinée aux ouvriers, et comporte l'enseignement primaire, l'arithmétique, les éléments de géométrie, la comptabilité, le dessin linéaire et ses applications aux machines, etc. La seconde est organisée pour les contremaîtres et fournit un enseignement un peu plus élevé. La troisième est une école de tissage dont l'enseignement théorique et pratique dure trois ans. La quatrième constitue une école spéciale d'art appliqué à l'industrie, qui a pour but de former des dessinateurs pour les tissus de tous genres, la dentelle et la broderie, le bronze, l'orfèvrerie, des peintres décorateurs et des sculpteurs ornemanistes.

Cette école rend les plus grands services. Elle est fort bien installée dans un vaste bâtiment. Ses collections technologiques sont fort remarquables. Elle comprend 1285 élèves. Son budget est de 54,000 francs.

III

Conclusion.

De ce qui précède n'y a-t-il pas pour la France une leçon à tirer?

Certes nous ne dirons pas, dans un esprit d'injustice pour notre pays qui est trop habi-

tuel chez nous, que la Belgique nous trace la voie des efforts à tenter pour le développement de l'enseignement industriel, et qu'il ne nous reste qu'à imiter pas à pas son exemple.

Depuis quelques années nous avons beaucoup fait dans cet ordre d'idées. Nous avons des écoles qui ne redoutent guère de rivalité et des institutions que la Belgique n'a pas. Cela est vrai. Mais il faut nous demander, et nous demander sans cesse, si, dans l'espèce de surprise ou nous a plongés la constatation des progrès accomplis à l'étranger et dans l'activité un peu fébrile que nos pouvoirs publics ont tout à coup montrée pour la création d'écoles professionnelles, nous savons apporter toute la méthode désirable, l'esprit de suite, le sens pratique des choses. Il faut nous demander si le but à atteindre est directement visé, en connaissance de cause; si les nombreuses écoles fondées un peu à tort et à travers sur toute l'étendue du territoire francais sont organisées avec sagesse, avec simplicité, avec clairvoyance. Nous avons une tendance dans notre pays qui est souvent fâcheuse : c'est de vouloir faire « trop grand », ce qui parfois ou bien nous conduit, nous qui sommes des initiateurs et des lanceurs d'idées, à ne réaliser les programmes sortis de chez nous que bien après qu'ils ont été appliqués chez nos voisins et rivaux : ou bien nous fait perdre notre temps et notre argent en de trop pompeux projets qui restent à l'état de rêves. Pour l'enseignement professionnel, par exemple, quel est l'esprit de méthode qui y préside? Si l'on analyse les différents budgets, on s'aperçoit que chaque année de très grosses sommes sont dépensées en vue de cet enseignement. L'administration des beaux-arts a ses écoles qu'elle subventionne ou qu'elle dote; le ministère du commerce a les siennes pour lesquelles il construit d'imposants édifices; la ville de Paris en crée à chaque instant de nouvelles. Chacun va de son côté, sans s'inquiéter de ce que fait son voisin. Aucune unité dans ces efforts. Nulle homogénéité dans l'action. C'est la concurrence des ambitions de bureaux dont la bourse des contribuables fait les frais, et qui serait louable si l'enseignement de l'art en tirait profit. Mais tel n'est pas le résultat. Il manque une main ferme, une tête unique présidant à ces tentatives diverses. Le ministère du commerce construit à grands coups de millions de magnifiques écoles en province, mais laisse à Paris dans un local indigne, humide, ridiculement exigu l'Ecole nationale des Arts décoratifs, qui, en bonne logique, est l'institut supérieur de cet ordre d'enseignement, l'établissement type et fondamental, comme est, dans son genre, l'Ecole polytechnique. Pourquoi? Parce que l'Ecole *nationale* des Arts décoratifs ne dépend ni du ministère du commerce, ni de la ville de Paris, mais du ministère des beaux-arts, lequel, apparemment, n'a pas de l'importance d'un tel établissement la haute idée qu'il faudrait pour arracher au Parlement le vote des crédits qui permettraient sa reconstruction.

Eh bien, ce qu'il faut signaler, c'est qu'en Belgique, comme en Allemagne, comme en Angleterre et en Autriche, l'enseignement de l'art appliqué à l'industrie, loin d'être, comme chez nous, en quelque sorte livré à d'incohérentes et intermittentes initiatives, est, au contraire, stimulé avec la plus remarquable décision. On sait ce que l'on veut et ou l'on va.

L'impulsion est ordonnée, systématique, bien moins qu'en Allemagne, et surtout moins complète, mais beaucoup plus que dans notre pays. Il y a notamment dans les établissements professionnels de Belgique divers points qu'il faut mettre en lumière et sur lesquels M. Maruis Vachon a eu parfaitement raison d'insister dans son instructif rapport.

Tout d'abord c'est qu'au point de vue administratif et financier, les écoles industrielles de Belgique peuvent être citées comme exemples d'économie. L'enseignement à l'académie de Molenbeck-Saint-Jean coûte 44 francs par élève; à celle d'Isselles, 82 fr. 80 centimes; à l'école industrielle de Bruxelles, 60 francs; à celle de Charleroi, 40 francs. Les écoles professionnelles ou l'enseignement est donné pendant toute la journée, théoriquement et pratiquement, avec ateliers d'application, coûtent environ 165 francs par élève.

En outre, ce qui prouve avec quel bon sens pratique le mouvement est conduit, et l'effort sagement gradué selon les besoins de chaque région, sans luxe de dépense exagérée, c'est le soin que prend l'État de ne pas se substituer à l'initiative des municipalités. Il laisse celles-ci fonder leurs écoles à leur guise, jugeant avec raison qu'elles sont mieux en mesure que lui de savoir ce qu'il convient de faire. Il ne s'immisce pas dans les conseils des sociétés qui les administrent et rédigent les programmes et règlements. De cette façon, les fluctuations du personnel politique n'y introduisent pas les influences passagères, qui sont toujours néfastes. Il n'intervient que pour accorder libéralement des subventions. C'est ainsi que l'État ne possède en Belgique qu'une seule école artistique, l'institut d'Anvers, créé il y a un an.

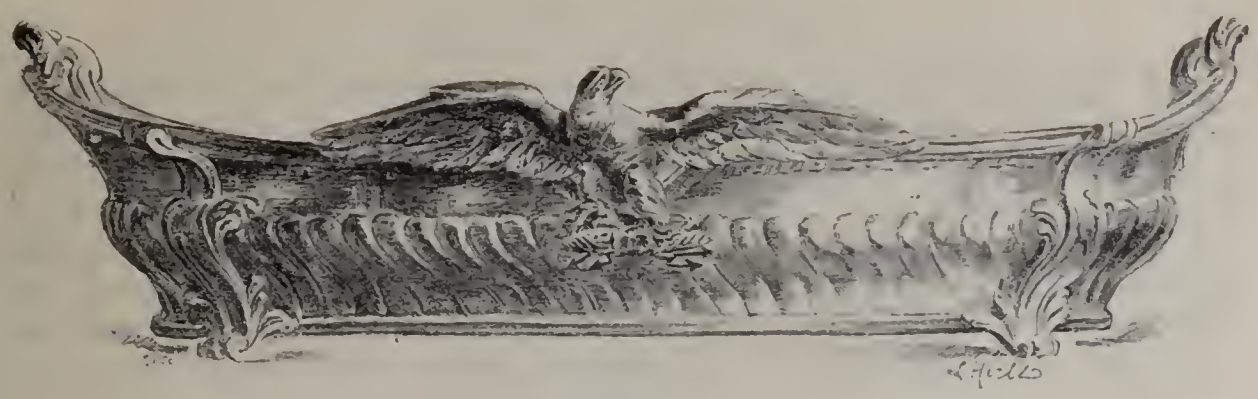
Agissant comme elles l'entendent, que font les municipalités? Elles tâchent d'obtenir les meilleurs résultats avec le moins de dépenses possible. Ce sont surtout les académies du soir qui rendent le plus de services, car les cours ont cet avantage de s'adresser à la majorité des ouvriers qui peuvent les suivre sans interrompre le travail de la journée. Les résultats sont magnifiques. Les écoles industrielles sont fréquentées par une moyenne de 2, 3 et 5 pour 100 de la population. A l'école de Gand, il y a 1165 élèves; à celle de Charleroi, 865; à celle de Liège, 523; à celle de Seraing, 409; à celle de Chatelet, 625, etc. Et ces écoles sont parfaitement aménagées, dans des édifices vastes, bien aérés, quelques-uns même somptueux, « dont j'envie le plus modeste, dit M. Marius Vachon, pour notre École nationale des arts décoratifs ».

Dans cette organisation si parfaitement démocratique, il faut noter ceci : c'est que presque toutes les municipalités belges, par des considérations d'ordre moral, ont admis le principe d'une rétribution scolaire. Oh! pas bien forte! Cette rétribution est, en général, de 9 francs par an, prélevés sur le maigre salaire des ouvriers. On intéresse ainsi les élèves et les parents au travail de l'école; on assure l'assiduité. Parfois on rembourse la somme versée, mais à la fin des études, et sous la condition que l'élève n'aura pas fait plus de deux absences pendant la période de trois ans.

Enfin, il y a la question de l'apprentissage, qui soulève, en France, tant de controverses, et que la ville de Paris, par exemple, s'imagine résoudre en établissant dans ses écoles professionnelles des cours de travail manuel. En Belgique on a adopté, très sagement, selon nous, le système des ateliers extérieurs, dirigés par de véritables chefs d'industrie. L'école de Tournai est la seule qui déroge à cette méthode.

Terminons en émettant le vœu que les pouvoirs publics en France sachent s'inspirer de ces exemples, et que les municipalités de nos principales villes montrent le même zèle qu'en Belgique pour répandre parmi les populations ouvrières, avec les principes d'économie et de simplicité pratique, l'enseignement de l'art duquel dépendent les progrès de nos industries nationales.

VICTOR CHAMPIER.



Corbeille de fleurs en vermeil (exécutée par MM. Bapst et Falize pour la toilette de la princesse Lœtitia).

LA TOILETTE DE VERMEIL DE MM. BAPST ET FALIZE

« Orfèvres, bronziers, nous allons à l'aventure, suivant notre fantaisie personnelle, manquant d'école, n'ayant ni conseils ni direction supérieure. Nous n'avons pour nous soutenir que le goût du luxe chez le client, que la passion du gain chez le producteur; aucun artiste ne s'est encore pris d'amour pour cet art du métal qui garde, à qui le saura comprendre, des jouissances égales à celles que donnent au sculpteur la molle complaisance de la glaise et l'âpre résistance de la pierre, au peintre la magie de sa palette. »

De qui sont ces lignes ? de M. Lucien Falize, l'orfèvre érudit et précieux, l'artiste délicat et chercheur à qui l'on doit tant d'œuvres remarquables qui témoignent précisément de cet amour du métal, ardent et réfléchi, qu'il déplore de voir si rare, lui fervent apôtre de ses progrès, et dont le talent dément les regrets ci-dessus exprimés. La maison qu'il dirige de concert avec M Germain Bapst, autre érudit de haute valeur, dont notre confrère Édouard Drumont vient de faire un juste éloge dans son dernier livre, *la Fin d'un monde*, cette maison, disons-nous, produit des pièces d'orfèvrerie qui sont toujours empreintes du goût le plus raffiné et d'une fantaisie savante. Il n'y a qu'un malheur : c'est que, par le temps qui court, elles sont peu fréquentes les occasions qu'ont nos habiles fabricants français de produire des œuvres de choix. Obstinément et trop exclusivement attachés à la poursuite de l'ancien, nos amateurs contemporains préfèrent couvrir de leurs billets de banque le moindre bijou de la Renaissance (pas toujours authentique) plutôt que de favoriser l'éclosion de chefs-d'œuvre nouveaux! Aussi ne faut-il point s'étonner si nos artistes saisissent au vol le moindre prétexte pour montrer leur savoir-faire, et s'ils ne regardent pas de trop près aux difficultés des tours de force qu'on leur demande d'accomplir.

Car c'est un véritable tour de force, en effet, que vient de réaliser la maison Bapst et Falize en exécutant la toilette de vermeil dont nous voulons dire ici quelques mots. Cette toilette, offerte à la princesse Lœtitia Bonaparte, à l'occasion de son mariage avec le prince Amédée de Savoie, par quelques amies qui ont gracieusement mis en commun leurs souscriptions pour ce cadeau de noce, devait être terminée en cinq semaines. Cinq semaines pour composer les dix pièces d'orfèvrerie que comportait cet ensemble ! Cinq semaines pour dessiner les modèles, fondre, monter, ciseler, dorer toutes les pièces d'un tel ouvrage ! MM. Bapst et Falize n'ont pas reculé devant cet obstacle. Ils sont arrivés à l'heure voulue, et, Alceste a beau dire que *le temps ne fait rien à l'affaire*, il n'en va pas d'une œuvre d'orfèvrerie comme d'un sonnet, car il y a ici pour le travail du métal des conditions matérielles dont il faut tenir compte.

Mais le temps n'était pas la seule difficulté contre laquelle avaient à se heurter nos orfèvres. Les personnes qui faisaient la commande exigeaient que la toilette fût du style Louis XV. Désir assurément compréhensible, puisqu'il s'agissait d'ustensiles de toilette destinés à une femme, et qu'il est convenu parmi nos élégantes mondaines que rien ne saurait être plus gracieux, plus mignard, plus coquet que l'orfèvrerie de cette époque. Cependant n'est-il pas plus logique et plus sage, lorsqu'on s'adresse à des artistes tels que MM. Bapst et Falize, de s'en remettre à leur goût et de ne point entraver la liberté de leur composition ? C'est une coutume singulière et contre laquelle il faut se mettre en garde que

Candélabre faisant partie de la toilette de vermeil exécutée par MM. Bapst et Falize pour la princesse Lœtitia.

celle-ci. Qu'une femme fasse faire son portrait par un peintre, elle s'abandonne volontiers à ses indications pour le choix de son ajustement, l'arrangement de sa coiffure, la couleur de sa robe. Elle ne songe guère à lui résister quand il dit : « Il me faut une note bleue ici ; une guimpe blanche là, des gants de telle nuance. » Elle a le respect de ces caprices de palette parce qu'elle sent qu'ils sont essentiels à l'harmonie de l'œuvre. Et ce respect, elle ne l'a plus quand il est question d'un morceau d'orfèvrerie, d'un meuble ou d'un bijou ! Ah ! sans doute, les femmes du XVIIe et du XVIIIe siècle donnaient leurs instructions aux fabricants, qu'ils s'appelassent Germain, Crescent ou Riesener, et nous aimerions voir refleurir ce temps où le public avait assez de précision et de science dans le goût pour guider le fabricant et lui faire varier ses modèles par des fantaisies personnelles. Mais alors les femmes ne concevaient pas l'incroyable idée de faire combiner dans un seul objet plusieurs

styles. « Lorsque de l'administration domestique, les dames de château, comme les appelle Mme de Simiane, passaient à la décoration et à l'embellissement de leurs demeures, dit M. Havard (*l'Art dans la maison*, page 39), elles n'étaient ni moins compétentes ni moins absorbées par les menus détails, et n'hésitaient pas à s'occuper elles-mêmes d'une foule de questions qui de nos jours sembleraient, à certaines bourgeoises, singulièrement mesquines. » C'est qu'elles avaient, ajouterons-nous, une éducation spéciale, lentement formée, l'éducation du luxe et du beau, qui ne s'improvise pas, quoi qu'on en dise.

Miroir de la toilette de vermeil exécutée par MM. Bapst et Falize pour la princesse Lœtitia.

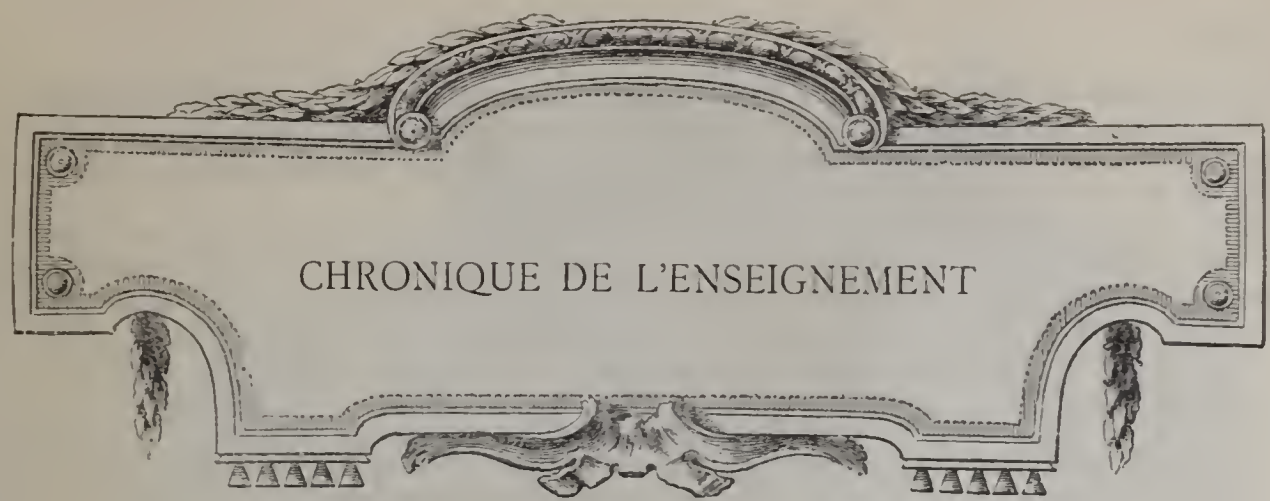
Pour la toilette de la princesse Lœtitia, le choix du style Louis XV était d'autant plus une difficulté que les orfèvres avaient l'obligation absolue d'adopter comme motifs d'ornement l'aigle impériale tenant la foudre, l'aigle emblématique de la famille Bonaparte.

M. Falize est cependant parvenu, à force d'ingéniosité et de souplesse, à avoir raison de cet obstacle. Loin de chercher à dissimuler la fâcheuse et peu gracieuse présence de l'oiseau de proie, qui sur une orfèvrerie Louis XV a le tort de rappeler le style empire, il l'a mise en relief sur chaque objet, mais de façon qu'il y ait aussi peu de contraste que possible entre son aspect forcément rébarbatif et l'aimable mouvement des rinceaux rocaille et des godrons inclinés.

Les dessins qui accompagnent ces lignes et qui reproduisent les principales pièces de la toilette montrent mieux que nous ne saurions le faire par une description les mérites de l'œuvre de M. Falize. La *Gazette des Beaux-Arts* en a donné, dans son dernier numéro, une appréciation flatteuse et des mieux justifiées, en disant : « Ce qui nous frappe plus particulièrement, c'est le grand goût qui a présidé au choix des formes et la noble sobriété qui a dicté le dessin des motifs décoratifs. Le travail de ciselure, de l'exécution la plus large et la plus souple, fait le plus grand honneur aux habiles artistes qui y ont collaboré. Ce ne sera que justice de citer parmi ces artistes le nom de M. Joindy, sculpteur, attaché depuis longtemps à l'atelier de MM. Bapst et Falize. »

Des dix pièces dont se compose la toilette, la plus importante naturellement est la glace, dont le cadre, à la fois somptueux et gracieux, repose sa base sur l'aigle aux ailes éployées tenant dans ses serres une guirlande de chêne, et supporte, au sommet, la couronne royale d'Italie surmontant un écusson, sur lequel sont gravées des L entrelacées, initiales de la princesse. Les deux candélabres sont à trois lumières, et leurs branches sont formées par des rinceaux élégants qui semblent abriter l'aigle emblématique tenant dans ses serres l'écusson de la maison de Savoie. Il y a quatre boîtes, deux de forme ronde et haute, et deux de forme oblongue, deux assiettes ou coupes posées sur d'élégants trépieds, enfin une corbeille destinée à recevoir des fleurs. Tout cela est d'un travail ferme, d'un modelé plein et large, d'une ciselure parfaite. L'art des Germain a pu reproduire, au XVIIIe siècle, des œuvres plus riches; au point de vue de l'exécution : il n'a rien donné de plus achevé.

C.



L'INAUGURATION D'UNE ÉCOLE PROFESSIONNELLE DE SERRURERIE

La petite localité de Friville-Escarbotin, en Picardie, est, chez nous, dans l'industrie de la serrurerie en bâtiments, un centre des plus importants. Tout autour d'elle, une vingtaine d'autres, qui sont en quelque sorte ses tributaires, vivent exclusivement de l'industrie de la serrurerie et de la fonderie. C'est donc une excellente initiative dont il convient de faire honneur au conseil général de la Somme que d'avoir eu l'idée de créer en cet endroit une école professionnelle destinée à développer l'habileté, le goût, l'instruction des ouvriers de cette industrie. Cette école, subventionnée par le ministère du commerce, couvre un espace de plus d'un hectare. Elle comporte de vastes laboratoires, des salles d'étude magnifiques et bien aérées, de beaux ateliers avec des machines-outils perfectionnées, mues par la vapeur. Elle peut recevoir 120 élèves externes. Chacun y restera trois années gratuitement.

L'inauguration de cet établissement a eu lieu le 30 septembre dernier, sous la présidence de M. Goblet, ministre des affaires étrangères, et de M. Lockroy, ministre de l'instruction publique et des beaux-arts. Ce dernier a prononcé à cette occasion un excellent discours que nous croyons devoir reproduire ici en entier :

Messieurs,

En fondant une école professionnelle de serrurerie, la ville de Friville-Escarbotin nous rend le service de perpétuer et de perfectionner un art ou nous avons toujours excellé. La persistance du conseil municipal, les sacrifices que s'est imposés la commune, l'élégance sobre des bâtiments consacrés à l'étude et au travail manuel et la simplicité des programmes méritent également des éloges, et c'est un honneur pour le Gouvernement, que nous représentons ici, de s'être associé, dans la mesure de ses forces, à une œuvre aussi utile et profitable.

Je vous loue d'avoir compris que l'enseignement primaire supérieur devait avoir pour complément indispensable un enseignement technique, de lui avoir assigné un but, d'avoir senti qu'il devait former non seulement des hommes instruits, mais des artisans capables et rompus à leur métier. d'avoir marqué la différence qui le sépare de l'enseignement secondaire supérieur, avec lequel on cherche malheureusement trop souvent à le confondre, d'avoir donné un exemple qui ne peut manquer d'être suivi.

Vous avez voulu que dans votre école, comme dans plusieurs établissements d'enseignement primaire supérieur, l'externat fût la règle et l'internat l'exception. Vous avez eu deux fois raison. Le régime de l'internat est aujourd'hui condamné par tous ceux que préoccupe l'éducation nationale : MM. Jules Simon. Michel Bréal, comme il l'a été autrefois par Montaigne, par Fénelon, par la Chalotais, par Diderot et par Voltaire. et que l'Allemagne, l'Angleterre. les Etats-Unis semblent proscrire. On préconise le système que vous avez adopté, ce système, dit familial ou tutorial — les mots importent peu, — qui consiste à placer l'élève hors de l'école dans une honnête famille ou il retrouve l'image de celle qu'il a quittée.

Les élèves de votre école recevront l'ins-

truction dans les maisons particulières où ils trouveront le pain et le gîte auprès d'un père, d'une mère, de frères et quelquefois de sœurs; ils y recevront l'éducation; là ils prendront le contact du monde extérieur. Ils s'initieront aux travaux de leurs hôtes et à leurs préoccupations, à leurs joies, à leurs chagrins, et en faisant l'apprentissage de leur métier, ils feront l'apprentissage de la vie.

J'ai dit un métier et je m'en excuse. La serrurerie est un art. Elle a un passé glorieux, de grandes traditions, des maîtres illustres, des historiens éminents. Voici plus de deux siècles que le célèbre Mathurin Jousse, de la Flèche, écrivait le livre qui a fondé sa réputation et qui avait pour titre : *la Fidèle Ouverture de l'art du Serrurier,* où l'on voit les principaux préceptes de dessin et les opérations manuelles dudit art. Mathurin Jousse s'étonnait alors qu'on ne se fût pas, avant lui, « ingénié de mettre aucune chose de la serrurerie par écrit » et qu'on se contentât d'une pratique mercenaire sans se soucier de rien découvrir à la postérité.

L'art de fermer les portes doit être en effet aussi vieux que les maisons. Dès que l'homme se fut construit une habitation, il dut tout d'abord songer à empêcher les autres d'y entrer. La première serrure fut probablement un assemblage de cordes avec des nœuds compliqués. Il n'a pas fallu moins de six mille ans ou dix mille années, selon l'âge qu'on veut donner à notre planète, pour arriver à fabriquer des serrures de sûreté et à secret, comme on en voit de nos jours, tant il est vrai que les progrès sont lents, même lorsqu'il s'agit des objets nécessaires à la vie usuelle. L'antiquité, qui nous a laissé quelques clefs de bronze et aussi quelques cadenas, ne paraît pas avoir porté bien loin l'art de la serrurerie que vous pratiquez avec tant d'habileté. C'est au moyen âge et à la Renaissance seulement que s'accomplirent les grands tours de force du forgeron.

Plus tard, on délaisse un peu l'ornement pour s'attacher davantage aux choses utiles. Alors vinrent les coffrets et les coffres-forts qu'on appelait coffres d'Allemagne. L'esprit pratique fit des progrès aux dépens de l'esprit artistique. Aujourd'hui, ce que nous demandons à nos serrures, c'est surtout de fermer bien.

Les gens de Friville-Escarbotin furent des premiers à se mêler à ce colossal travail de serrurerie qui eut en France plusieurs centres. Ils furent les initiateurs de ce qu'on appelle la serrurerie picarde. Un Espagnol, dit-on, avait apporté cette industrie dans le pays. Elle y est restée en honneur. Chaque commune, il n'y a pas bien longtemps encore, avait sa spécialité. Fresenneville faisait le cadenas ; Feuquières la sûreté, et Blimont le bec-de-cane; Ault la porte cochère et le pêne dormant; Béthencourt le pupitre et la malle.

Dans l'école que vous venez de fonder, on apprendra à tout faire. Il faut à l'ouvrier d'aujourd'hui, que la division du travail spécialise toujours trop, des idées générales et la connaissance complète de son métier ou de son art. C'est en quoi les écoles d'enseignement primaire spécial et professionnel sont appelées à rendre de grands services. Elles cultiveront l'esprit des élèves; elles le féconderont; en lui donnant des notions scientifiques, en élargissant son horizon, elles le rendront supérieur. Il nous faut maintenant soutenir de grandes luttes contre la concurrence étrangère, maintenir le vieux renom industriel de la France.

En passant au ministère du commerce, j'ai eu l'honneur d'accorder une subvention à l'école de Friville-Escarbotin. J'ai tâché de faire plus et j'ai voulu donner à l'enseignement technique ses grandes entrées dans les écoles d'enseignement primaire supérieur. Mon éminent collègue, M. Goblet, votre compatriote, alors ministre de l'instruction publique, voulut bien m'aider dans cette tâche. Vos efforts nous prouvent que nous ne nous étions pas trompés et nous récompensent.

Merci donc à la municipalité d'Escarbotin, à tous ceux qui l'ont aidée dans cette tâche. Vous perpétuez une tradition chère à la Picardie : vous travaillez à la gloire de la France industrielle.

Le rédacteur en chef, gérant : VICTOR CHAMPIER.

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.

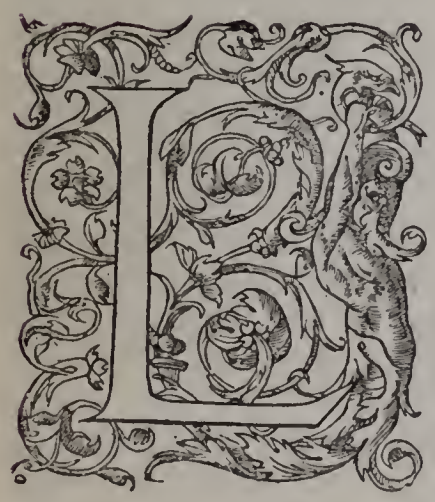
Couronnement de buffet (Art italien, XVIe siècle).

L'ART DÉCORATIF AU MUSÉE DE CLUNY

LE BOIS

(*Suite* [1].)

LES BUFFETS



Le meuble auquel on a donné le nom d'armoire apparaît assez tard en France, s'il semble d'époque un peu antérieure de l'autre côté de notre frontière de l'Est. L'armoire formée par un seul vantail, comme une porte, n'existe pas; la perche pour accrocher les habits étant seule usitée au moyen âge ainsi qu'à la Renaissance. On en connaît dont les deux étages ne sont accusés que par l'existence des deux vantaux, les montants étant d'une seule venue du bas en haut. Mais généralement l'armoire est à deux corps, comme si elle était formée de deux buffets superposés, l'inférieur étant un peu plus ample dans toutes ses dimensions que le supérieur; tous deux cependant sont tellement combinés dans leurs éléments constructifs et dans leurs ornements qu'ils se correspondent de façon à composer un ensemble concret. Aussi lui donne-t-on plus souvent le nom de buffet que d'armoire.

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, 8e année, pages 97, 289, 361, et 9e année, pages 65 et 97.

Nous ne croyons pas que le musée possède rien du temps de François Ier, et même de Henri II, sinon peut-être quelques fragments de meubles, panneaux et frises, dans le style de Jean Goujon, qui sont exposés seuls. Ils proviennent de meubles auxquels ils avaient été ajustés avec les élémens les plus disparates à une époque où, connaissant mal la succession et la variété des styles, on n'était arrêté par rien pour composer des ensembles avec tous les débris qui tombaient sous la main.

Ces fragments se composent pour la majeure partie de vantaux de buffets qu'orne une figure élégante, d'un très léger relief, ou le style de Jean Goujon se reconnaît sans peine, symbolisant généralement une saison ou un élément. Cette figure est comprise dans un ovale placé entre deux cartels encadrant le plus souvent une tablette de marbre et accompagnée d'ornements architectoniques. Celle du bas porte des sphinx ou des oiseaux adossés qui remplissent le vide du panneau de chaque côté de l'ovale; celle du haut porte une figure couchée, au costume si sommaire qu'elle est nue comme les nymphes de la fontaine des Innocents dont elle montre les formes allongées et fluides.

Parfois l'ovale d'encadrement est accompagné dessus et dessous de petites figures debout ou couchées suivant la fantaisie de l'imagier qui les combine avec de légers ornements attaqués avec verve.

Si l'encadrement est supprimé, la figure centrale porte sur un socle accosté de consoles

Frise de meuble (Art français (Lyon), XVIe siècle).

qui l'élargissent pour le raccorder avec la tablette. Enfin les ornemanistes à court d'invention divisent simplement le champ du panneau en deux ou trois compartiments qui comprennent chacun une figure, debout au centre, couchée dans le bas ou dans le haut. Un sphinx la remplace quelquefois.

Laissant de côté toute combinaison de l'élément purement décoratif avec la figure, il arrive qu'un tailleur de bois a transformé en un bas-relief la composition gravée d'un peintre. Tels sont *Mars et Vénus* surpris par Vulcain et foudroyés par Jupiter pris ce jour-là d'un accès de vertu qui lui fait venger la morale qu'il outrage si souvent lui-même, ou le *Mariage d'Alexandre et de Campaspe*, de Luca Penni. Mais alors c'est ce qu'on appellerait aujourd'hui une pure œuvre d'art employée à décorer un meuble, mais non une œuvre architectonique rappelant dans sa composition certains des éléments constitutifs du meuble qu'elle complète.

Des sphinx, des figures couchées, isolées de leur encadrement ou destinées à décorer des soubassements ou des frises sont encore exposés, en compagnie de cariatides ou de colonnes destinées à garnir les montants d'encadrement : cariatides, hommes ou femmes, sans bras, dont une draperie nouée sur la poitrine laisse le torse nu pour revenir sur les hanches, sous un mascaron, de façon à dissimuler l'emmanchement difficile à réaliser des ondoiements de la figure humaine avec la rigidité de la gaine qui la termine ; ou bien satyres de l'un ou l'autre sexe, au corps étroit, comme limité par l'épaisseur de l'ais de bois ou il a

Imp. A. Lemercier

MEUBLE À DEUX CORPS EN BOIS SCULPTÉ, (XVIe SIÈCLE.)
(HAUT 2^m 20^cent. LARG 1^m 26^cent.)

été taillé, mais prenant en saillie tous les développements que le caprice de l'ouvrier se plaît à lui donner : architecture latéralement, caprice antérieurement.

Le musée ne possède aucun des meubles aux profils élégants et fins où les divers éléments que nous venons d'analyser se combinent, et qui, provenant surtout de l'ancienne Ile-de-France, de la Normandie et de la Touraine, semblent particuliers à la région sur laquelle Paris a surtout exercé son influence.

Le buffet à deux corps (n° 1426), qui sort certainement du même atelier que son pendant

Panneau de buffet (Art français, XVIe siècle).

(n° 1425), n'est qu'un produit attardé jusqu'au XVIIe siècle d'un art traditionnel depuis le milieu du siècle précédent.

Une figure les date en effet. C'est celle de Jupiter armé de la foudre, et couronné par la Victoire qui orne le vantail de gauche du corps supérieur du n° 1426 (Voir page 135). Il est impossible de méconnaître que l'imagier a donné la tête de Henri IV, déjà âgé, au maître des dieux. Quant à la Junon, qui lui fait pendant, nous n'oserions dire que l'indiscrétion a été poussée jusqu'à lui donner la ressemblance de Marie de Médicis.

Leur composition est d'ailleurs celle des meubles que nous visons. Un buffet inférieur

Tête de layette avec tiroir en cuivre (Art français, fin du XVIe siècle).

cantonné de colonnes posées sur un soubassement général et portant une frise, soutenue au centre par un montant qui descend jusque sur la même moulure que les colonnes. Un vantail remplit l'intervalle du montant central et chacune des colonnes. Deux layettes leur correspondent dans la frise que dépasse une tablette. Sur celle-ci porte le second corps du buffet plus étroit, et divisé de la même façon, quoique avec variantes dans les détails. La frise est interrompue au centre par une tablette combinée avec décrochement de la moulure d'encadrement des vantaux et avec des consoles de feuillage qui servent de liaison entre le couronnement et le meuble. Grâce à cette particularité, ce couronnement, élément généralement parasite que l'on peut supprimer à volonté, ici, a dû rester en place sous peine de mutilation de tout l'ensemble. Il se compose de deux naissances de fronton courbe portant chacune une figure couchée, et interrompues pour laisser passer un motif central composé d'une niche, accostée de consoles, et couronné lui-même par un petit fronton brisé que

domine un aigle. Les panneaux qui garnissent latéralement ces meubles, faits en noyer, ne portent que de simples ornements sans figure.

Deux autres buffets qui se font pendants (nos 1431, publié ci-contre, et 1432) présentent la particularité assez rare de n'être garnis que d'un seul vantail dans chacun de leurs deux corps. Le principe de construction est le même que dans la plupart des meubles de l'Ile-de-France, mais ici les montants sont de vrais motifs d'architecture, étant composés de deux colonnes qui encadrent des niches combinées avec des cartouches qui les supportent et des ornements qui les couronnent.

Bien que de forme insolite, le couronnement, composé de trois tablettes, celle du centre portant un ornement, les deux latérales une simple tablette de marbre, nous semble appartenir à la composition première où le marbre est incrusté avec une certaine abondance.

Cariatide (Art franç., XVIe siècle).

Nous devons dire, cependant, que le panneau-vantail supérieur, *Diane et Actéon*, est d'une exécution plus grasse et de plus de relief que la *Victoire* du vantail inferieur; et qu'enfin les faces latérales présentent des signes évidents de remaniements ou plutôt de substitutions de panneaux ornés, même de figures, à des panneaux lisses fort probablement. Dans le n° 1431 que nous publions (page 134), les panneaux latéraux du bas sont du commencement du XVIe siècle, et ceux du haut garnissaient jadis les vantaux d'un meuble comme le no 1426. Quant au n° 1432, qui est en noyer comme son pendant, une frise taillée dans le bois de chêne qui complète un panneau trop court, sur chaque face latérale dans le bas, est un témoin évident d'un remaniement.

Les façades, cependant, semblent homogènes dans toutes leurs parties, en y comprenant le fronton qui couronne le n° 1432, lequel est brisé et encadre une sorte de stèle amortie par un fronton courbe. Une plaque de marbre ovale est incrustée sur sa face. Ce couronnement est en définitive une variante de ceux des nos 1426 et 1430 que nous publions.

Ajoutons que, dans l'un et l'autre meuble, les montants du corps supérieur sont mobiles sur charnières et découvrent des petites layettes superposées.

Nous pouvons rattacher à la même école de l'Ile-de-France le buffet no 1430 (Voir notre planche hors texte), en bois de noyer dont toutes les parties dormantes, le plat de la tablette elle-même, sont couvertes d'incrustations d'ivoire auquel se mêlent de rares plaques de nacre. Quelques arabesques d'ivoire à la façon de celles des cabinets italiens se voient à la base des pilastres d'encadrement du corps supérieur; mais la majorité des incrustations dessine des branches de laurier d'un dessin parfois un peu lâche.

Une influence des compositions de Du Cerceau où l'on voit un meuble enveloppé par un autre peut se discerner peut-être dans la construction du corps supérieur. Ses colonnes d'angle sont un hors-d'œuvre; au lieu de faire corps avec le meuble, et d'en être une partie pour ainsi dire nécessaire, comme dans le bas où elles sont logées dans un angle rentrant, elles sont indépendantes, et en saillie sur l'angle. Elles ne se rattachent au meuble que par un dé étroit, qui supporte la corniche très saillante pour cette raison. L'abondance des sculptures qui décorent les vantaux indique d'ailleurs une décadence relative.

Les faces latérales de ce meuble, que nous publions, sont aussi ornées que sa façade, soit par la sculpture, soit par les incrustations.

Un autre buffet, d'une exécution assez médiocre (no 1447, légué au musée par M. Gérard),

MEUBLES (XVIIE SIÈCLE)

Coulommiers. — Imp. P. Brodard et Gallois.

PANNEAU SCULPTÉ D'UN GRAND CABINET D'ÉBÈNE

ENVOYÉ D'ESPAGNE PAR L'AMIRAL NELSON A L'ÉBÉNISTE FAIVRET (XVIIE SIÈCLE)
ET REPRÉSENTANT DES SCÈNES DE L'ANCIEN TESTAMENT

est intéressant par les incrustations de bois plus clair que le noyer dont il est fait. Ces incrustations, dont plusieurs sont d'un dessin géométrique, si la majorité représente des branchages fleuris, sont faites de bois nuancés de façon à produire un certain modelé. C'est, sur un meuble qui conserve encore les formes du XVIe siècle, un commencement d'un genre qui se développe considérablement au XVIIe, jusqu'au temps d'André Boulle.

Le plus beau buffet à deux corps que possède le musée, et peut-être l'un des plus beaux

Buffet à deux corps (Art français, fin du XVIe siècle, musée de Cluny, n° 1426).

connus, est le n° 1424, qui provient de l'ancienne abbaye de Clairvaux, et procède d'un autre art que les meubles précédents (Voir page 135). L'ornementation, plus abondante et plus touffue, le rattache à l'école de Bourgogne, bien qu'il passe pour avoir été fabriqué dans l'abbaye même qui, au XVIe siècle, possédait un atelier de menuiserie que ne manquaient pas d'aller voir tous les personnages qui la visitaient. Il est d'ailleurs d'époque postérieure à celle de Henri II, à laquelle on l'attribue. Ses profils n'ont plus la finesse, ni sa décoration la sobriété de l'art de la Renaissance au milieu du XVIe siècle. Les premiers sont déjà ronflants, et la seconde ne laisse aucune surface en repos, les parties qui sont lisses d'habitude étant ici criblées d'une foule de petits points. Les côtés même sont aussi ornés que la face.

Buffet à deux corps (Art français, fin du XVIe siecle, musée de Cluny, n° 1131).

Buffet à deux corps (Art français (Champagne), 2e moitié du XVIe siecle, musee de Cluny, n° 1424).

Nous en rapprocherons le n° 1427, à cause de sa richesse également exubérante, bien que le travail du bois, qui est encore ici le noyer, en soit beaucoup moins soigné.

Les cariatides en gaine qui montent le long des dormants des deux corps, changent de profil sur les faces latérales du corps supérieur, où ils sont beaucoup plus accentués. Comme pour correspondre à ces saillies de profils, la moulure qui sert de base au corps supérieur est interrompue à chaque angle par une tête de lion qui se projette en avant. La figure humaine n'intervient que peu dans l'ornementation de ce meuble, aussi riche sur les côtés que sur la face.

Un autre buffet à deux corps, dont des chimères forment presque exclusivement l'ornementation, dont la composition d'ailleurs fort originale est complétée par un haut dossier, le n° 1428, appartient probablement encore à l'art du centre de la France.

Des colonnes engagées garnissent les angles du corps inférieur, mais de longues chimères se projettent obliquement sur les angles du corps supérieur, sans servir en rien à la construction. Ces mêmes chimères, mais sculptées en bas-relief, se retrouvent adossées sur les vantaux du bas et encadrent une figure, également combinées avec des flammes sur les vantaux du haut, et de plus sur les montants où ils s'articulent, contre les chimères d'angle. Mais on ne les retrouve plus sur les faces latérales, qui sont simplement décorées de fleurons et de feuilles. Ajoutons que la ceinture du corps inférieur, ce qu'on pourrait en appeler la frise, est munie de tiroirs, auxquels s'ajoutent d'autres tiroirs ménagés dans le haut soubassement du corps supérieur.

Les chimères qui accostent le dossier d'une composition si bizarrement compliquée qui surmonte ce buffet semblent prouver que celui-ci entrait dans sa composition primitive, bien que son soubassement rappelle trop la ceinture à deux tiroirs de quelque autre buffet, pour ne pas être le résultat d'un arrangement. Nous devons ajouter, cependant, que ces dernières chimères sont à tête d'aigle, tandis que toutes les autres sont à tête féminine.

On peut rattacher à l'art bourguignon, bien qu'il soit construit en chêne et d'un travail assez grossier, mais d'un décor aussi riche sur sa face que sur ses côtés, le buffet à deux corps n° 1434, porté sur des lions couchés, à cause des trophées sculptés sur ses vantaux. Il a du moins le mérite d'être intact. Il présente dans les montants de son corps inférieur une modification qui est probablement un caractère d'époque. Ces montants du bâti, au lieu d'être ornés de motifs d'architecture, sont décorés de bouquets de feuilles et de fruits. Il n'y a que l'étage supérieur qui soit orné des cariatides si fréquentes à rencontrer.

Un dernier buffet qui par sa simplicité relative est fort probablement le produit attardé d'un atelier parisien, suit, en plein XVIIe siècle, les errements du XVIe. Ce meuble de noyer d'une exécution très soignée (n° 1436) dont les montants, comme ceux du précédent, mais à ses deux étages, sont ornés de simples bouquets de feuilles et de fruits, encadrant ici une niche plate que remplit une figure, est daté par les deux vantaux de son corps supérieur. Sur l'un Henri IV monte un cheval qui galope parmi les trophées : sur l'autre, Louis XIII, encore jeune, dont la monture foule aux pieds un ennemi vaincu et renversé. D'après l'âge de Louis XIII, ce meuble doit avoir été exécuté certainement après la mort de Henri IV, sans que nous y voulions trouver une allusion à quelque fait précis de l'histoire de Louis XIII, soit l'assassinat du maréchal d'Ancre (1617), soit plutôt le siège de Saint-Jean-d'Angely (1621), dans l'attitude de victorieux qui lui est donnée. Notons que les figures de Bellone et de la Renommée décorent les panneaux inférieurs.

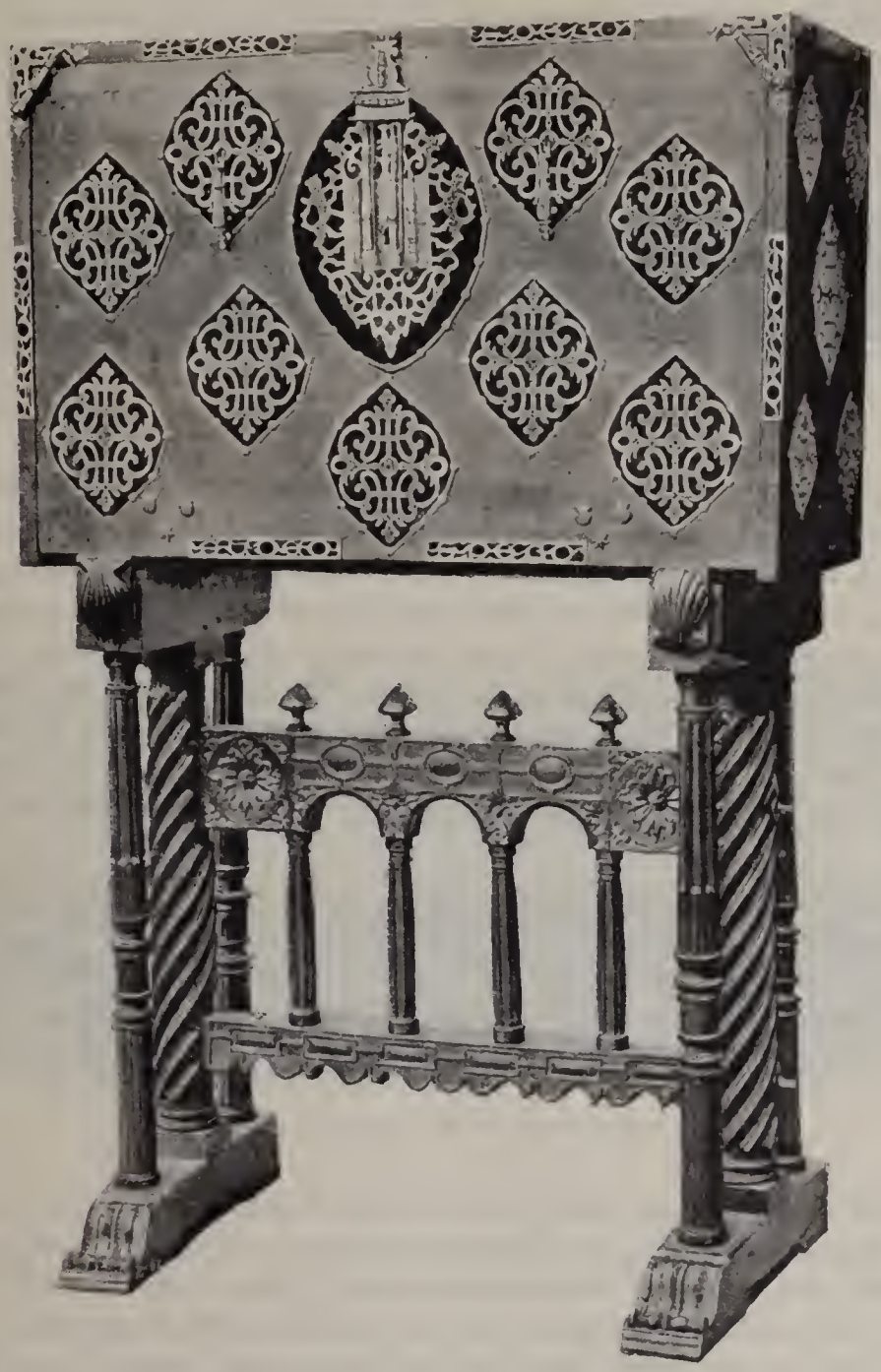
Des chasses, sujet fréquent à rencontrer dans l'art de cette époque, même dès la fin du XVIe siècle, décorent la frise supérieure, tandis que des figures couchées et adossées à un bouquet ou est attaché l'anneau du tiroir, souvenir des figures analogues des meubles de l'école de Jean Goujon, ornent la tête des layettes qui occupent la frise inférieure. Deux tendances

Coulommiers. — Imp. P. Brodard et Gallois.

PANNEAU SCULPTÉ D'UNE ARMOIRE D'ÉBÈNE, DATÉE DE 1649, REPRÉSENTANT L'ADORATION DES MAGES
Collection du Musée de Cluny (n° 1490).

se rencontrent dans ce meuble, qui, clos latéralement par des panneaux lisses, est un des derniers témoins d'un art traditionnel.

Nous ne ferons que mentionner la face d'un buffet en chêne (n° 1435), d'une composition aussi bizarre que d'une exécution médiocre. Aucune surface n'y est laissée en repos. Les



Cabinet (Art espagnol, XVIIe siècle, musée de Cluny. Don de Jules Audéoud).

moulures elles-mêmes, au lieu de suivre une ligne droite ou une courbe bien définie, sont brisées en zigzags nombreux pour encadrer des panneaux chargés de sculptures, encadrés eux-mêmes par des dormants sur lesquels courent des feuillages. Quant aux montants, ce sont des assemblages indescriptibles de moulures, de bouquets de fruits et de figures d'un dessin fort médiocre. Ce meuble, auquel il est difficile d'attribuer une origine, mais qui doit venir du Nord, est un exemple dont on ne doit point s'inspirer.

Le travail du bois, qui en Espagne a produit dès le xve siècle des œuvres plus considérables qu'en aucun pays, œuvres auxquelles a participé, au xvie siècle, lorsqu'il ne les a point conduites, un Français de Langres, Philippe Vigarny, connu au delà des Pyrénées sous le nom de Felipe de Borgogna, est surtout caractérisé par les œuvres d'Alonzo Berruguete. Tandis que le Borgogna importait en Espagne l'art italien tel que notre goût particulier l'avait modifié, Berruguete y implantait tout d'un coup l'art violent de l'école de Michel-Ange.

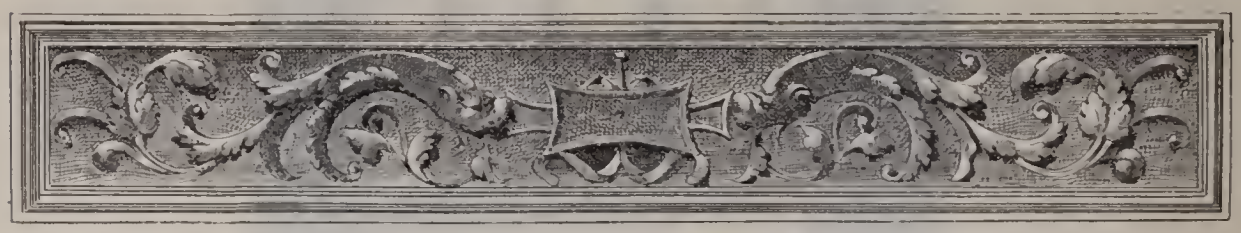
Le musée de Cluny possède deux colonnes de bois résineux, comme celui qu'ont affectionné les imagiers espagnols, venues du cabinet de M. le comte de Valencia, à Madrid,

Tête de layette (Art espagnol, 1529).

Tête de layette avec tiroir en fer (Art espagnol, 1529).

dans celui de Ch. Davillier; leurs ornements caractérisent absolument la manière d'Alonzo Berruguete. Ce sont des grotesques formés de tous les éléments habituels à la Renaissance, mais combinés avec une fantaisie, une richesse d'imagination et une verve endiablée. Les figures humaines y interviennent toujours, dont les corps à la musculature ronflante, ultra-michelangesque, prennent les attitudes les plus forcées, dont les têtes sont parfois absolument absentes, ou portées sur un cou si long qu'on les retrouve où l'on ne s'attendait guère, et dont les membres se terminent souvent par des feuillages d'où naissent des enroulements.

En même temps l'Espagne a fabriqué des meubles inconnus en notre pays, des cabinets presque cubiques, fermés par un abatant et garnis de nombreuses layettes; ces cabinets sont



Tête de layette (Art espagnol, 1529).

portés sur une sorte de tréteau formé de deux séries de colonnes latérales portées chacune sur un seul patin, et supportant une même traverse. Une galerie réunit ces deux supports extrêmes et les rend solidaires. Une tige mobile dans la traverse de tête de chacun des supports, parfois en bois, mais souvent en fer, sert à soutenir l'abatant du cabinet lorsque celui-ci est ouvert. Ce meuble est l'analogue des secrétaires à la mode au commencement de ce siècle.

M. Jules Audéoud a donné au musée de Cluny un de ces contadores, ainsi qu'on les appelle, privé de son abatant et probablement un peu remanié. La tête de ses layettes est ornée de motifs sculptés qui rappellent, mais avec plus de sobriété, l'art de A. Berruguete. Parmi d'autres têtes de layette données au musée par M. Charles Stein, que nous publions, l'une a le précieux avantage de porter la date de 1529.

Avec le premier cabinet qui appartient bien franchement à l'art italo-espagnol, Jules Audéoud a donné deux autres meubles semblables où se révèle une influence moresque

bien prononcée. Nous en publions un qui est porté sur un tréteau analogue à celui du précédent. Son pendant, au contraire, est porté sur un bas-buffet.

Ce ne sont pas tant les ferrures découpées à jour et appliquées aujourd'hui sur du velours rouge, mais qui devaient l'être jadis sur du cordouan d'un ton rouge sombre si particulier, qui donnent une physionomie orientale à ce meuble, que le décor des têtes des layettes de l'intérieur.

Celui-ci est formé d'arcatures portées par des colonnes à renflements faits au tour, encadrant une marqueterie à deux plans dont les compartiments sont incrustés de plaques d'ivoire ou d'albâtre, motif qui rappelle les plafonds des mosquées. La dorure du bois donne à ces intérieurs une ressemblance indéniable avec les travaux de menuiserie et de marqueterie de la synagogue de Tolède ou des mosquées du Caire.

Nous devons noter que le bas-buffet qui supporte le second *contador* est muni de quatre layettes dont la tête est décorée de compartiments géométriques encadrés de moulures en retraite sur leur plan, et non en saillie comme dans la menuiserie française.

ALFRED DARCEL,
Directeur du Musée de Cluny.

(*A suivre.*)

Tête de layette (Art espagnol, année 1529).

LE MUSÉE ET LES COLLECTIONS

DE LA

MANUFACTURE DE SÈVRES [1]

I

Avant de commencer les études que nous nous proposons de consacrer au Musée de Sèvres, avant de passer en revue, dans ses riches vitrines, les différentes manifestations de l'art de la terre à toutes les époques et dans tous les pays, et de chercher à analyser la matière, les formes et les caractères décoratifs des principales pièces qu'elles renferment, il nous semble nécessaire de résumer brièvement son histoire et de rappeler en quelques pages les idées d'ensemble qui ont présidé à sa formation et le but qu'a poursuivi et atteint son éminent fondateur.

Mais ce musée sans rival ne mérite pas seul d'arrêter notre attention; il existe également à Sèvres une collection des plus intéressantes de tableaux, études peintes, dessins originaux et modèles de toute nature ayant servi depuis la fondation de notre célèbre Manufacture à l'exécution et à la décoration des pièces qui sont sorties des mains de ses habiles praticiens, et qu'il importe de faire connaître aux artistes et aux industriels, qui pourront y trouver des documents précieux.

Dans les premières années de son existence, la Manufacture n'eut guère besoin de posséder des matériaux pouvant servir de modèles à ses artistes. Jusqu'au moment où l'établissement devint la propriété de Louis XV, la peinture proprement dite ne joua qu'un

1. Nous avons publié dans la *Revue des Arts décoratifs* (Voir tome Ier, pages 101 et 346) l'histoire de la manufacture de Sèvres. Les études que nous commençons aujourd'hui sur le musée de la manufacture et qui, dans notre pensée, doivent surtout être utiles aux artistes de l'industrie céramique, sont destinées à servir de complément à ces premiers articles.

rôle assez secondaire dans la décoration de ses produits, et l'on n'en rencontre que de rares spécimens sur les magnifiques vases qui établirent sa réputation et dont nous ne possédons malheureusement plus guère d'exemplaires en France. Leur valeur artistique résidait avant tout dans la beauté et la délicatesse des formes dont les dessins étaient donnés par Duplessis ou Bachelier, et, le plus souvent, ils ne tiraient leur richesse que des reliefs et des ornements dont l'or solide et brillant s'harmonisait admirablement avec le ton laiteux de la pâte, le bleu intense des fonds ou le rose si pur trouvé par le savant Hellot. Les fleurs, les Amours joufflus, les sujets militaires et les *marines*, qui décorent les pièces moins importantes de cette première période de la fabrication, étaient dus à d'habiles artistes, peintres sur émail ou éventaillistes, qui s'étaient mis facilement à la porcelaine et avaient, pour ainsi dire, *dans la main*, les motifs qu'ils employaient sans avoir besoin de copier.

Mais à partir du jour où la Manufacture, dont la réputation était alors solidement établie, fut régie pour le compte du Roi, on se préoccupa moins que par le passé de la question d'art. Autant pour se rendre agréables au souverain que pour augmenter le montant des remises qu'ils touchaient sur les ventes, les intendants et les directeurs chargés de son administration cherchèrent avant tout à vendre beaucoup; on cessa de créer de nouvelles formes toujours coûteuses à établir, ou de fabriquer de grandes pièces d'un écoulement difficile, et pour apporter, à moins de frais, une plus grande variété dans les produits, on ne fit plus guère, en dehors de services courants, et comme porcelaines de luxe, que des vases avec des cartels en réserve décorés de sujets copiés sur des gravures.

Bachelier, dont le sentiment artistique ne pouvait se plier aux calculs économiques de l'administration et qui voulait remplir avec une rigoureuse loyauté la mission qui lui avait été confiée, protesta vainement contre cette manière de procéder, qui ne donnait que des peintures absolument médiocres, aux tons faux, criards, et manquant d'harmonie; il se heurta continuellement au mauvais vouloir des directeurs et s'attira, de leur part, de nombreuses contrariétés.

Cependant il ne se découragea pas, et lorsque le comte d'Angivillers fut nommé administrateur, il lui peignit sous des couleurs si vraies l'état de décadence dans lequel était tombée la décoration, qu'il obtint de lui au mois de juillet 1783 l'autorisation de « meubler l'atelier de peinture en originaux colorés »; en conséquence, il lui envoya une première liste d'études et de tableaux dont l'acquisition fut approuvée et dans laquelle nous trouvons les œuvres suivantes :

Halle : *Simon l'Athénien*, esquisse	dim.	13-13	prix	18 l.
— *Les quatre heures du jour*, copie	—	17-22	—	30 l.
— *Le jugement de Midas*	—	19-15	—	30 l.
— *Le bon ménage*	—	17-14	—	21 l.
— *Hercule aux pieds d'Omphale*	—	21-16	—	36 l.
Bachelier : *Les quatre parties du monde (en oiseaux)*	—	10-09	—	96 l.
Oudry : *Trophées de musique*	—	30-24	—	19 l.
Desportes : *Passeroses et arrosoir*	—	48-36	—	15 l.
— *Vases, fleurs et fruits*	—	38-50	—	17 l.

plus, des études de têtes, par Halle, des fleurs de Ladey, etc., en tout dix-huit tableaux et études pour la somme de 453 livres.

Malgré la précaution qu'il avait prise de faire approuver à l'avance cette acquisition, dont le prix était cependant bien modeste, le pauvre Bachelier recevait, à la date du 7 novembre 1783, une lettre dans laquelle Berthelin de Mauroy, « inspecteur pour le compte du Roy de la manufacture de ses porcelaines », lui reprochait d'avoir « un peu étendu ses

pouvoirs en faisant cette acquisition », et lui disait qu'il « valait mieux acheter des estampes [1] ».

Ce début n'était pas encourageant : Bachelier, cependant, n'en persista pas moins à défendre son idée, et, puisqu'on voulait des cartels de figures, à exiger que ces cartels, au moins sur les pièces importantes, fussent peints d'après des œuvres originales ou des copies faites par de bons artistes. Ne pouvant obtenir que l'on achetât des tableaux, il fit demander par le directeur Régnier l'autorisation d'en emprunter à la Manufacture des Gobelins, et il reçut, au mois de septembre 1784, l'autorisation de faire prendre, à titre de prêt, les œuvres dont voici la désignation :

Vanloo : *Céphale enlevé par l'Aurore.*

Boucher : *Vénus, aux forges de Vulcain, lui demande des armes pour Enée.*

— *Neptune poursuivant le Satyre qui vexait* (sic) *Jacinthe.*

— *Vertumne et Pomone.*

— *L'Aurore et Céphale.*

— *La Diseuse de bonne aventure.* } Ces deux derniers tableaux appartenant au Roi.

— *La Pêche.* }

Halle : *Cimon fait ouvrir ses jardins pour le soulagement de ses concitoyens.*

— *Achille reconnu par Ulysse.*

Lagrenée (l'aîné), — dans le *grand genre*, dit Belle, « surinspecteur de la Manufacture des Gobelins », dans la lettre qu'il écrit à ce sujet [2] : — *Fabricius, accompagné de sa famille, refuse les présents de Pyrrhus.*

Du même : *Préparatifs du combat de Pâris et de Ménélas.*

Nous avons vu dans les collections anglaises, particulièrement à Windsor et chez sir Richard Wallace, des porcelaines tendres datées de 1785 à 1789, sur lesquelles plusieurs de ces sujets ont été reproduits par Dodin et qui sont de beaucoup supérieurs, sous le rapport de l'exécution et de l'harmonie générale, aux peintures que cet artiste avait exécutées d'après des gravures, dans la période précédente.

L'année suivante, en février 1785, Bachelier fit acheter par le comte d'Angivillers toutes les esquisses et études qui se trouvaient dans l'atelier de Desportes, au moment de sa mort. Nous reviendrons sur l'acquisition de cette importante collection, que la Manufacture eut pour une somme minime et qui forme encore aujourd'hui un ensemble des plus remarquables, bien que plusieurs des études principales en aient été distraites pour être données ou prêtées, soit aux Gobelins, soit à des artistes qui avaient à exécuter à cette époque des tableaux commandés par le roi [3].

L'année 1786 vit entrer à la Manufacture une collection qui ne lui était pas destinée et qui, déposée à titre provisoire dans son atelier de sculpture, n'en est sortie que pour former le premier noyau du Musée créé vingt ans plus tard par Brongniart.

Nous n'avons pas à rappeler ici l'influence qu'exerça sur l'art français de la fin du dix-huitième siècle la découverte des cités enfouies sous les laves du Vésuve ; les artistes et les savants qui se rendirent à cette époque en Italie pour y étudier les ruines d'Herculanum et de Pompéi, racontaient des choses merveilleuses sur ces villes, dans lesquelles on retrouvait à chaque pas les vestiges d'une civilisation luxueuse et d'un art disparus en pleine prospérité, et en rapportèrent des spécimens bien faits pour exciter l'attention des hommes du monde et des *curieux*. Denon, entre autres, revint avec une collection de cinq cent

1. *Arch. Nat.* O[1] 2062.
2. *Arch. Nat.* O[2] 2061.
3. L'*ara rouge*, qui figure dans le tableau des *Sultanes* de Vanloo, a été copié d'après des études de Desportes appartenant à la Manufacture.

vingt-cinq vases, admirablement conservés, et dont Louis XVI, sur la proposition du comte d'Angivillers, s'empressa de faire l'acquisition pour le Musée royal.

Un ami de Denon, M. de Vismes de Saint-Alphonse, demeurant dans le passage des Feuillants, avait bien voulu se charger de recueillir pour quelque temps cette importante collection, qui devait trouver sa place au Louvre et dont on lui avait promis de le débarrasser assez promptement; mais les travaux du nouveau Musée marchaient si lentement qu'il se vit forcé de prier Denon de rappeler à d'Angivillers qu'il ne pouvait conserver plus longtemps les vases qui encombraient son appartement.

Une première lettre datée du 13 avril 1786 étant restée sans réponse, Denon fit une nouvelle démarche le 24 mai, en joignant à sa lettre l'envoi de trois gravures qu'il venait de terminer. Forcé de prendre un parti, d'Angivillers lui écrivit le même jour la lettre suivante :

« Versailles, 24 mai 1786.

« Je suis enfin, Monsieur, en état de faire placer les vases étrusques que le Roi vient d'acquérir de vous; j'ai pensé qu'ils ne pourraient être déposés, en attendant l'achèvement du Musée, dans aucun lieu plus convenable qu'à la Manufacture royale de Sèvres, où ils peuvent être utiles pour donner de charmantes idées de décoration. J'ai, en conséquence, chargé M. Hettlinger, inspecteur de la Manufacture, de se concerter avec vous pour les faire enlever, et, comme ce sont des objets casuels, il y employera des personnes de la Manufacture, qui sont accoutumées à manier de tels objets [1]... »

Le 7 juin, Denon prévenait d'Angivillers que le transport avait été terminé la veille, et, le 9, Hettlinger écrivait au comte une lettre [2] qui montre le peu d'enthousiasme avec lequel ces vases avaient été reçus à la Manufacture :

« A Sève, 9 juin 1786.

« Monsieur le Comte,

« Conformément à vos ordres et sur l'avis de M. de Non (*sic*) je me suis rendu chez lui la semaine dernière, pour voir la collection de vases étrusques qu'il avait déposée chez M. de Saint-Alphonse et que vous m'aviez commandé de faire transporter à la Manufacture. J'ay trouvé cette collection composée de cinq cent vingt-cinq pièces de toutes grandeurs et, pour exécuter vos intentions, j'en ay fait faire le transport pendant les fêtes par les porteurs de la Manufacture, de façon qu'actuellement tout est déposé en bon état dans les pièces de l'atelier de sculpture qui avoit été arrangé pour cet usage, et, sur la demande de M. de Non, je luy ai remis un reçu de décharge de cette collection. Il s'y trouve plusieurs formes de vases simples et élégantes qui pourront être étudiées utilement pour la Manufacture, et au mérite de leur haute antiquité se joint celuy de leur vernis ou émail qui est admirable, car plusieurs de ces vases ont un air si frais qu'on les croiroit faits tout nouvellement; mais je ne sçaurois admirer leur peinture, ni en figures ni en ornements, c'est bien peu de chose, et à cet égard ces vases ont beaucoup d'analogie avec les vases anciens du Pérou, dont j'ay eu occasion de voir quelques-uns; du moins me les a-t-on montrés pour tels... »

La décoration de ces vases rapportés par Denon devait, en effet, paraître bien primitive, pour ne pas dire bien barbare, à des hommes habitués à voir sortir des ateliers de la Manufacture des porcelaines aux couleurs fraîches et vives, couvertes de dorures éclatantes ou rehaussées d'ornements en relief délicatement ciselés; leur éducation artistique n'était pas assez développée pour comprendre ce qu'il y avait de véritablement beau dans cette orne-

1. *Arch. Nat.* O[1] 2061.
2. *Ibid.*

mentation qui leur semblait « bien peu de chose », et, d'après ce que nous savons de M. d'Angivillers, nous ne pouvons croire que lui-même fût bien convaincu quand il écrivait que ces vases pourraient donner « de charmantes idées de décoration ».

Quoi qu'il en soit, la collection Denon, qui ne fut jamais réclamée par le Louvre, resta, inutile, sur les tablettes de l'atelier de sculpture, couverte d'une respectable couche de poussière, jusqu'au jour où Brongniart, ayant installé dans les combles de la Manufacture les premières pièces du Musée auquel il devait donner plus tard une si grande extension, leur fit les honneurs d'une vitrine.

La période révolutionnaire ne laissa dans les collections que quelques croquis d'emblèmes républicains dessinés par Pithou. L'activité et la vie s'étaient, du reste, retirées de la pauvre Manufacture, qui végéta tristement jusqu'au jour où Brongniart, le 25 floréal an VIII (14 mai 1800), en fut nommé administrateur.

Nous avons dit dans un précédent travail [1] toutes les difficultés que Brongniart eut à surmonter pendant les premières années de sa direction, et combien il lui fallut de temps pour arriver à combler le vide qui s'était fait dans la caisse, pour payer l'arriéré considérable dû aux malheureux artistes et employés, et obtenir d'une administration sinon hostile, au moins mal disposée en faveur de la Manufacture, la subvention nécessaire pour pouvoir marcher sans faire de nouvelles dettes.

Un de ses premiers actes fut de supprimer les peintres et sculpteurs « brevetés » qui étaient attachés à la Manufacture à titre d'*inspecteurs des travaux d'art* [2] et dont les appointements, relativement élevés, grevaient assez inutilement, il faut bien le dire, le budget de l'établissement.

Brongniart, cependant, n'obéissait pas seulement à une raison d'économie en prenant ce parti. La lettre suivante, qu'il écrivit au ministre le 17 thermidor an VIII, deux mois à peine après son entrée en fonctions, nous apprend quel sentiment l'avait surtout guidé dans la mesure qu'il croyait devoir proposer, mesure qui fut acceptée, à laquelle il resta fidèle pendant les quarante-sept années que dura son administration, et qui dota la Manufacture d'une série des plus intéressantes de dessins originaux dont quelques-uns, ceux d'Isabey entre autres, ont une réelle valeur artistique :

« 17 Thermidor an VIII.

« Citoyen Ministre,

« ... Je me crois en état actuellement de vous proposer de sanctionner par votre approbation un projet dont l'exécution m'a semblé, ainsi qu'à ceux que j'ai consultés, propre à faire jouir la Manufacture de Sèvres des services que les artistes les plus célèbres voudront bien lui prêter.

« Je ne crois pas, Citoyen, qu'on doive conserver dans cette Manufacture des artistes brevetés à appointements fixes, chargés d'une simple inspection. Si, dans le choix des artistes brevetés, on s'est trompé, si on n'a pas pris ceux dont les goûts et les talents ayent le plus de faveur, la Manufacture est condamnée pour longtemps à n'avoir que des choses médiocres, car il est très désagréable, et, par cela, très difficile, de déplacer un homme qui n'a point démérité.

« En supposant que le choix ait été parfait, les objets qu'ils produisent seront toujours dans le même genre, et il est utile que les productions d'une fabrique soient aussi variées que le goût des acheteurs.

1. *La Manufacture de Sèvres en l'an VIII*, par Edouard Garnier, Paris, Champion, 1888.

2. Ces artistes, dont le traitement montait à 7200 francs par an, étaient alors Lagrenée jeune, Van Spaendonk, peintres, et Boizot, sculpteur. Leur « travail » se bornait à une simple inspection, qui n'avait lieu que deux ou trois fois par mois.

Imp. Phot. Aron Frères, Paris.

1 2 3

PORCELAINE TENDRE DE SAINT-CLOUD

1. - POT A ANSE à monture d'argent, décor bleu. — 2. - CAFETIÈRE à monture d'argent, décor blanc sur blanc. — 3. - POT A ANSE, décor bleu

(COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

« Une manufacture ne doit point vieillir et des artistes vieillissent; ils perdent leur main; ils ne veulent ou ne peuvent point se mettre au courant du goût moderne. On ne peut cependant, sans inhumanité, remercier des hommes âgés attachés depuis longtemps à un établissement auquel ils ont rendu des services. Il faut alors, ou doubler leurs places, ou, ce qui serait pis encore, rester beaucoup en arrière des progrès des arts.

« Je vous proposerai de décider qu'à l'avenir il n'y aura point d'artistes en chef inspecteurs à appointements fixes attachés à la Manufacture, mais que le directeur sera autorisé à demander aux divers artistes dont le talent est généralement reconnu, des dessins et projets de services, de vases, figures, et ornements, etc., qui peuvent être exécutés dans une manufacture de porcelaine; que ces artistes remettront à la fabrique des dessins exacts qui y resteront, qu'ils en suivront l'exécution afin de s'assurer eux-mêmes de son exactitude et de l'effet qu'elle doit produire.

« Que dans les cas où cela serait possible, la direction pourra faire exécuter par ces artistes eux-mêmes des travaux importants qui acquierront un plus grand prix de la réputation de l'auteur. Tels seraient des objets de sculpture, des tableaux de fleurs ou de figures sur de grands vases et autres objets semblables.

« Les artistes recevraient pour chacun de ces travaux particuliers une gratification convenue d'avance et proportionnée à l'importance du travail : 6000 francs par exemple par an. Pour cette somme, moindre que les appointements des anciens artistes en chef, la Manufacture aura des conseils et des productions variées. Quand il faudra faire des économies, elle en fera et si, dans un moment, cette somme était insuffisante, vous ne refuseriez pas de l'augmenter.

« C'est par l'exécution de ce projet que je pourrai dans quelque temps renouveler les formes de la Manufacture à laquelle on reproche de n'avoir point suivi le progrès des arts. Vous sentez, Citoyen, que je devrai m'adresser aux artistes dont les noms connus inspirent la confiance et que je distinguerai surtout les citoyens Lagrenée, Corneille Van Spaendonck et Boizot, qui, ayant rendu des services à la Manufacture, ont des droits à son souvenir [1].

« Salut et respect,
« ALEX. BRONGNIART. »

La proposition contenue dans cette lettre de Brongniart fut adoptée le 23 thermidor, mais il lui fallut attendre quelque temps avant que les ressources dont il pouvait disposer lui permissent de demander leur concours à des artistes connus, et il dut, pour commencer la réforme qu'il avait projetée, s'adresser à son père, architecte de talent, qui lui fournit *à crédit* et à un prix des plus médiocres des dessins de formes et d'ornements. Bientôt cependant, il fut en mesure de payer les peintres ou architectes dont il avait besoin et la Manufacture conserve de Fragonard, Isabey, Drölling, Swebach, Georget, Gérard, Bergeret, Demarne, Taunay Coupin, Chaudet, Abadie, Percier, Fontaine, etc., des dessins, peintures ou esquisses qui forment une collection remarquable que nous étudierons prochainement.

Dès à présent, cependant, nous pouvons défendre Brongniart du reproche qui lui a été adressé quelquefois d'avoir fait acte de courtisannerie dans les pièces exécutées pendant les premières années de sa direction ou dans le choix des sujets qui décoraient les vases et les pièces de service. Il n'agissait presque toujours que d'après des programmes qui lui étaient imposés, soit par l'Empereur lui-même, soit par l'Intendant général, ainsi que le prouve la lettre suivante [2] :

1. *Arch. Nat.*, O² 915.
2. Nous possédons beaucoup d'autres lettres ou documents qui viennent à l'appui de ce que nous avançons.

« 22 avril 1806.

« *Le Grand Maréchal du palais à Monsieur l'Intendant général de la maison de l'Empereur.*

« S. M. l'Empereur, Monsieur, a été visiter hier sa Manufacture de porcelaines et en rentrant, elle m'a dicté les ordres ci-joints qui vous concernent :

« Faire une table ayant au centre le portrait de l'Empereur et, autour, celui du prince Murat, du maréchal Berthier, de chacun des généraux commandant les sept corps de la Grande-Armée et des deux principaux officiers de l'Empereur [1].

« .... Sur les assiettes que l'on fera ou que l'on fait pour l'Empereur, y placer les portraits de ses chevaux arabes, ceux des chevaux que Sa Majesté monte; ceux du haras, et, particulièrement, *Belle* et *le Désiré* [2].

« .... Remplacer enfin toutes les figures de femmes nues et paysages inconnus et insignifiants qui tous, jusqu'à présent, offrent beaucoup de fautes de dessins, par des choses connues et historiques.....

« Défendre aux Gobelins de faire des tableaux avec lesquels ils ne peuvent jamais rivaliser, mais faire des tentures [3].

« Duroc. »

La lettre suivante, datée du 31 décembre 1811 [4], est de l'Empereur lui-même :

« Monsieur le duc de Cadore,

« Je viens de voir des porcelaines qui ont été envoyées à l'Impératrice pour ses présents de jour de l'an. Ces porcelaines sont fort laides. Veillez à ce qu'elles soient plus belles une autre année.

« Faites faire un déjeuner sur chaque tasse duquel soient les portraits de l'Impératrice et des six princesses, mes sœurs et belles-sœurs.

« Faites en faire un autre où soient les portraits des dames du palais de l'Impératrice.

« Sur ce, je prie Dieu qu'il vous ait en sa sainte garde.

Napoléon.

Ainsi que nous l'avons dit, Brongniart continua pendant toute sa vie [5] à demander à des artistes étrangers à la Manufacture les dessins des modèles et les peintures des pièces importantes qu'il eut à faire exécuter, et c'est ainsi que nous retrouverons, à côté des cartons des vitraux de la chapelle de Dreux ou du château d'Eu, dus au pinceau de Delacroix, Flandrin Devéria, etc., des esquisses et des dessins faits par quelques-uns des peintres en renom et des principaux ornemanistes du règne de Louis-Philippe.

(*A suivre.*)

Édouard Garnier.

1. Suit la désignation, trop longue pour la reproduire ici, de trois autres tables parmi lesquelles celle des *Grands guerriers de l'antiquité.*
2. Les *portraits* à l'huile des chevaux de l'Empereur sont conservés à la Manufacture. Ils ont été peints d'après nature par Martinet pour la somme de 468 francs.
3. *Arch. Nat.*, O² 219.
4. *Arch. Nat.*, O² 926.
5. Il mourut à Sèvres le 7 octobre 1847.

Siège de canapé, d'après Tessier (Gobelins, XVIIIe siècle).

ÉTUDES SUR
LA MANUFACTURE NATIONALE DES GOBELINS[1]

LA PRODUCTION
(*Suite.*)

III

Les grands jours des Gobelins sont passés, mais non les jours intéressants. Le XVIIIe siècle est, à quelques lueurs près, un temps misère pour les ateliers; la lutte est permanente entre les entrepreneurs et le roi et entre les tapissiers et les entrepreneurs; tout le monde se plaint et cependant le travail ne fut plus arrêté depuis la réouverture officielle des ateliers, qui eut lieu en 1699.

Si je ne puis suivre par ordre chronologique toutes les phases de la production, je ferai du moins quelques haltes aux points les plus saillants et à ceux qui m'apparaissent avec le plus de clarté.

Pendant le XVIIIe siècle les tapissiers, répartis en trois ateliers, deux de haute et un de basse lisse, furent au nombre de 70 au moins et 120 au plus : ce deuxième chiffre ne fut atteint qu'en 1776. Les apprentis et élèves protégés étaient de 10 à 20; en général leur nombre était en raison inverse de celui des tapissiers et c'était rationnel; lorsqu'on voyait les ateliers désertés par suite de l'action des officiers recruteurs, par suite de lassitude et de dégoût, et surtout par suite de l'embauchage pour les ateliers de Beauvais et d'Aubusson, on songeait à l'avenir et on ouvrait les portes aux enfants, qu'on acceptait même à l'âge de dix ans. La haute lisse était plus ferme que la basse lisse; les tapissiers y étaient plus sérieux, mieux instruits et moins sollicités de s'engager ailleurs, quoiqu'un hautelissier puisse en peu de temps devenir un bon basselissier.

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 8e année, page 357, et 9e année, page 107. Nous terminerons prochainement ces études par quelques notes sur le musée et les collections de la manufacture.

L'atelier de teinture qui travaillait pour Beauvais et pour la Savonnerie occupait cinq à six personnes, l'atelier de rentraiture chargé de la couture des relais et des soins à donner aux tapisseries avait quatre à cinq ouvriers; l'administration, qui comprenait le directeur, le surinspecteur, l'inspecteur, les professeurs, le concierge garde-magasin, le chirurgien-barbier, l'aumônier et quelques employés, formait un groupe de dix personnes environ.

A ce personnel, il convient d'ajouter pour mémoire les apprentis d'industries diverses, peintres, orfèvres, horlogers, ébénistes inscrits sur les matricules des Gobelins au nombre

La musique guerrière, d'après Chardin (tapisserie des Gobelins exécutée en 1879, bordure par M. Durand, d'après des documents du XVIIIe siècle).

de huit à dix, dans le but de gagner la maîtrise en vertu des privilèges accordés en 1662 au personnel de la manufacture royale des meubles de la couronne. Depuis que les Gobelins furent réduits aux ateliers de tapisseries, ce privilège constitua un abus contre lequel de nombreuses réclamations s'élevèrent non sans raison ; il persista néanmoins jusqu'à la suppression des maîtrises.

Avec des ateliers de fabrication aussi limités, il n'y a rien de surprenant que la production ait baissé dans une forte proportion, mais cette diminution tient encore à d'autres causes. Si quelques-uns des anciens modèles continuent à servir, des modèles nouveaux plus compliqués et plus détaillés que les anciens sont mis sur métier et on exige des tapissiers une interprétation plus serrée, plus littérale, plus lente par conséquent. De là, des querelles, des réclamations et des conflits dont l'histoire d'Oudry aux Gobelins marque le point culminant.

Dès 1733 Oudry fut invité à se rendre à la manufacture au moins une fois par semaine

TAPISSERIE (XIXe SIÈCLE)

Imp. phot. Aron Frères, Paris.

LE CHEVREUIL, d'après M. Rapin

Destiné à l'Escalier d'honneur du Palais du Sénat

(Gobelins 1888)

pour y surveiller les tapisseries qui s'exécutaient d'après ses modèles; trois ans après il fut nommé inspecteur et son autorité s'étendit sur tous les travaux. Depuis 1726 il était peintre-dessinateur à la manufacture de Beauvais, dont il devint entrepreneur en 1774. Dans les commencements tout semble avoir bien marché aux Gobelins; Oudry trouve « admirable » l'*Évanouissement d'Esther* de de Troy montée par l'entrepreneur Audran en 1739; il dit de son propre modèle : *le Cerf qui passe l'eau à la vue de Compiègne,* que la tapisserie est « singulière par la justesse et l'effet des tons et des détails ». Cette lune de miel devait cesser et une lutte dont le souvenir vit encore à la manufacture s'engagea entre Oudry et les entrepreneurs. vers 1746. Oudry n'admet plus la liberté d'interprétation qui avait toujours été laissée aux tapissiers en ce qui concerne les colorations; il prétend — ce qui ne me paraît nullement prouvé — que depuis une trentaine d'années tous les peintres ont protesté contre l'exécution de leurs modèles: il met à l'eau non seulement les tapissiers, mais les directions précédentes, en écrivant : « Nous avons vu un temps où l'abandon des principes de l'art qui constituent la beauté a porté de fâcheuses atteintes à la réputation de la manufacture, où le malheureux terme *coloris de tapisserie* accordé à une exécution sauvage, à un papillotage âcre et discordant de couleurs, ayant séduit jusqu'au premier supérieur, était substitué à la belle intelligence et l'harmonie qui fait le charme de ces ouvrages aux yeux non instruits comme aux autres et où la partie de la correction n'était pas moins négligée que celle du bel accord. » Les tapissiers relèvent vivement le gant que leur jette Oudry avec tant de mauvaise humeur et d'injustice; ils répondent qu'Oudry, concessionnaire de Beauvais, veut faire valoir son établissement aux dépens des Gobelins, que bien peindre et bien faire exécuter des tapisseries sont deux choses bien différentes; ils nient absolument la compétence d'Oudry pour apprécier les tapisseries. « Le plus faible de nos ouvriers serait plus capable que lui d'en juger. » Ils demandent que l'on compare les tapisseries des Gobelins du XVIIe siècle avec celles qu'Oudry a conduites lui-même à Beauvais, et l'on verra la puissance, l'éclat et la durée du *coloris de tapisserie.* Les entrepreneurs prirent les choses tellement au sérieux qu'ils quittaient les ateliers lorsqu'Oudry s'y présentait; il fallut des ordres supérieurs pour leur faire admettre la présence et les théories du peintre. Ils cédèrent par force; la liberté d'interprétation leur fut enlevée et les colorations des modèles furent copiées exactement; l'exécution franche et simple fut abandonnée, le travail fut plus lent, plus onéreux et moins durable; nous pouvons nous en convaincre aujourd'hui en comparant les tapisseries. Raphaël avait compris autrement qu'Oudry le rôle d'auteur de modèle : il s'était contenté dans ses cartons d'une coloration sommaire et cependant il n'avait pas comme Oudry les tapissiers dans la main pour les conduire. En somme, dans cette chaude querelle, les tapissiers étaient dans le vrai; pourquoi les obliger à prendre dix tons d'une couleur lorsqu'ils peuvent arriver avec quatre tons? Je ne veux pas dire que du *coloris de tapisserie* résulte nécessairement pour la tapisserie une plus longue existence ou une dégradation égale dans toutes ses parties : quoi qu'on fasse, toutes les couleurs employées dans une pièce n'auront jamais une résistance égale et tous les tons d'une même couleur n'auront pas une égale durée; mais je pense que les tapissiers connaissent, par habitude, le magasin des laines mieux que personne, qu'ils sont très au courant du degré de résistance des couleurs et qu'il faut, pour ces motifs, leur laisser une certaine liberté.

Il y a toujours eu dans le même magasin des couleurs bonnes, assez bonnes, médiocres et mauvaises; la pire des conditions résulte de l'emploi simultané des bonnes et des mauvaises couleurs; mieux vaut qu'elles soient toutes médiocres, car alors, du moins, elles peuvent baisser de ton d'une façon à peu près égale, et le rapport des valeurs subsiste; il serait évidemment préférable que toutes les couleurs fussent parfaites, mais au dire des

chimistes les plus compétents la chose n'est pas possible. Dès 1766 on vit que les tapissiers avaient eu raison contre Oudry en ce qui concerne la durée des couleurs. A cette époque le garde-magasin constate que les *Arabesques de Raphaël* de 1713 sont restées très fraîches, tandis que l'*Histoire d'Esther* de 1750 s'est extrêmement affaiblie.

L'action d'Oudry eut encore d'autres effets, notamment celui de faire élever le prix payé par l'entrepreneur aux tapissiers; c'est le moment d'essayer d'expliquer le *bâtonnage*,

Ecran en tapisserie des Gobelins, composition de Tessier (XVIIIe siècle).

cette manière de mesurer ayant été diversement comprise. Je crois avoir trouvé, mais non sans peine, la solution de la question.

IV

Les tapissiers flamands appelés aux Gobelins par Colbert lors de la fondation de la manufacture furent autorisés à conserver les usages de leur pays. Louis XIV accorda à un brasseur le privilège d'établir à la manufacture une brasserie flamande exempte d'impôts, et il paya un prêtre pour prêcher en flamand les dimanches et fêtes. Dans les ateliers où l'on travaillait à la tâche, la coutume de mesurer la tapisserie à la manière flamande fut maintenue jusqu'à la Révolution. Cette manière s'appelait le *bâtonnage;* l'unité qui servait à mesurer les tissus en Flandre était le *bâton*.

Mais si l'administration tolérait sans inconvénients, dans l'intérieur des ateliers, l'usage d'une mesure étrangère, il ne pouvait en être de même pour la comptabilité officielle et dans les transactions avec les particuliers autorisés à acheter des tapisseries. On imagina alors un système mixte, très particulier, qui fut le *bâton* de Flandre combiné avec l'aune française.

L'aune de Flandre contenait en carré 658 pouces 4 lignes.

L'aune de France contenait en carré 1936 pouces.

On commença par admettre que l'aune de France serait regardée comme 3 fois plus grande que l'aune de Flandre. Ce fut une affaire de convention, car, mathématiquement, le calcul n'est pas juste en effet : 658 pouces 4 lignes × 3 donnent 1974 pouces, c'est-à-dire 38 pouces de plus que l'aune de France.

L'aune de Flandre était divisée en demi-aune et quart d'aune ou *bâton ;* le *bâton* se divisait lui-même en huitièmes et seizièmes de *bâton*. Au carré l'aune de Flandre avait donc 16 bâtons carrés. On s'empara de ce nombre 16 comme diviseur commun des aunes des deux pays et, renonçant aux divisions égales françaises en pieds, pouces, lignes et points, on coupa l'aune de France en 16 parties égales nommées *seizes* ou *bâtons* de France : le bâton fut à son tour divisé en seizièmes appelés *seizes de seizes*. Au carré l'aune de France avait donc 16 *seizes* ou *bâtons* carrés de France ou 48 *bâtons* carrés de Flandre, les mesures de ce pays étant reçues comme 3 fois plus petites que les nôtres.

Je prends maintenant un exemple dans la pratique. La tapisserie le *Cheval isabelle*, de la *Tenture des Indes* d'après Desportes, a été payé aux tapissiers sur le pied de 682 bâtons carrés de Flandre 8 seizièmes de bâton.

Lorsque cet ouvrage fut porté à l'inventaire de la manufacture, on eut à convertir les bâtons de Flandre en mesures de France selon la méthode indiquée plus haut, et on marqua les dimensions dans la forme suivante : $14^a\ 3^s\ 8^s$, ce qui veut dire que le *Cheval isabelle* avait en carré : 14 aunes de France, 3 seizièmes d'aune au bâton de France, 8 seizièmes de seizième.

Le prix du bâton de Flandre payé aux tapissiers était réglé par l'administration supérieure; en 1748 il était en haute lisse de 2 à 12 livres et en basse lisse de 1 livre 10 sols à 5 livres; en basse lisse le tarif était le même pour tous les modèles; en haute lisse au contraire il changeait selon la tenture; ainsi dans celle de *Don Quichotte* les têtes valaient 12 livres, tandis que dans les *Mois de Lucas* elles n'étaient payées que 9 livres. Les divisions du tarif de haute lisse étaient les suivantes : têtes, lainations, albâtre figure, albâtre oyseau, albâtre ordinaire, fleurs, broderies, bordure, double ouvrage, paysage, layeur d'en haut, layeur d'en bas, moyennes figures. S'il est un établissement où les coutumes ont pu se maintenir, c'est assurément aux Gobelins, puisque le travail n'y a jamais été interrompu, et cependant je n'ai pu découvrir ce qu'on entendait par *layeur*. J'ai d'abord pensé que ce mot venait de *layon*, terme de chasse, qui signifie un sentier en ligne droite, et qu'en tapisserie il pouvait marquer une bande, et par extension un ciel ou un terrain uni; l'hypothèse était sans valeur, je m'en suis convaincu en examinant les tapisseries avec *layeur* et celle sans *layeur*, car il en est des unes et des autres : ainsi le tarif des tentures des *Éléments d'Esther*, *de Jason*, *des Indes* comporte des *layeurs d'en haut* et des *layeurs d'en bas*, tandis que dans la taxe des *Don Quichotte* des *Portières*. *des Dieux* et des *Chancelleries* il n'y a rien de semblable. Je me suis adressé à la manufacture de Beauvais, ou le mot avait cours aussi; on ne sait pas plus qu'ici ce qu'il signifiait. Nous n'employons plus les expressions *Albâtre figure*, *albâtre à poil et à plume*, *albâtre ordinaire*, mais il n'a pas été difficile de trouver qu'elles voulaient dire camaieu ou grisaille.

Le tarif de basse lisse de 1748 fut modifié en 1773 et approprié à chaque tenture; de 5 livres les têtes montèrent à 6 et à 9 livres, l'albâtre à poil et à plume de 1 livre 17 à 3 livres 10 et ensuite à 4 livres. De plus on tarifia les meubles, l'ouvrage étant plus délicat fut payé plus cher que celui des tentures; mais toutes ces organisations successives n'arrêtèrent pas les réclamations fort justes du reste, car le travail devenait de plus en plus minutieux. En 1778 on divisa les ouvrages de Hallé, Van Loo (Amédée), Boucher, Pierre et Vien en sept ordres différents; je ne prends dans le tarif que celui des têtes :

	Haute lisse.	Basse lisse.
1er ordre, ouvrage très difficile	30 livres	26 livres.
2e — — difficile	25 —	16,10 sols.
3e — — ordinaire.	20 —	13,10 —
4e — — aisé.	18 —	12 livres.
5e — — très aisé.	17 —	11,10 sols.
6e — — le plus aisé.	12 —	8 livres.
7e — — lointains ou demi-teintes. .	9 —	6 —

Tous les genres ne comportaient pas sept ordres; les paysages et les fleurs n'en avaient que cinq, mais, en définitive, selon le tarif de 1778 il existait 140 manières différentes de payer le bâton de Flandre.

V

Le prix du bâtonnage ne peut donner une idée du gain des tapissiers; les salaires variaient naturellement selon l'habileté et l'assiduité de l'ouvrier, et pour le même ouvrier, d'après des états de payements que j'ai sous les yeux, ils allaient du simple au double d'une semaine à l'autre; je vois, par exemple, un des meilleurs tapissiers de Meilson gagner 12, 14, 12, 6 livres dans les quatre semaines d'un mois, et un autre assez bon n'arrive qu'à 6, 4, 12, 11. J'estime que le maximum que pouvait atteindre un très bon officier de tête était de 36 livres par semaine, ce qui, avec les jours de chômage, faisait environ 1500 livres par an, et encore fallait-il que ce tapissier pût, pour ne pas attendre, travailler simultanément sur les carnations de plusieurs tapissiers; le minimum n'est point à rechercher et la moyenne non plus; il semble cependant qu'elle était à peine suffisante pour vivre pauvrement, avec deux livres peut-être par jour de travail. Dans les temps prospères les tapissiers habiles pouvaient mettre un peu d'argent de côté; ils le plaçaient alors volontiers chez leur entrepreneur, qui s'en servait comme fonds de roulement, et payait intérêt.

En temps de misère, et ils furent fréquents, le roi accordait à tous une indemnité de 1 livre par semaine par grande personne et de dix sols par enfant : en 1785 on distribua ainsi 8000 livres dans l'année. Il y avait aussi des gratifications et des encouragements qui pouvaient aller très exceptionnellement jusqu'à 350 livres. Les tapissiers caducs, dégénérés ou infirmes, touchaient des pensions d'honneur, des pensions spéciales et des *grâces;* je crois qu'il y avait dans ce genre de concessions beaucoup d'abus et de faveurs, en tout cas il n'existait aucune règle. Tel tapissier dégénéré ayant jadis travaillé sur des pièces devenues célèbres ou bien étant protégé par de grands personnages pouvait cumuler pensions et grâces et toucher ainsi jusqu'à 800 livres par an, c'est-à-dire plus qu'un travailleur ordinaire en activité. Presque tout le personnel était logé ou recevait des indemnités de logement. Les casernes sont de création relativement récente et jadis les troupes de garnison logeaient en général chez l'habitant; l'édit de 1662 qui organisa la manufacture exempta de logements militaires quelques maisons des environs des Gobelins, à la condition, pour les propriétaires, de réserver un logis aux tapissiers; une quinzaine de familles étaient ainsi pourvues, les autres logeaient dans les bâtiments de la manufacture; quelques tapissiers recevaient, faute de place, une indemnité de 30 livres par an, insuffisante, paraît-il, car un petit logement pour une famille coûtait jusqu'à 100 livres par an dans notre quartier toujours très peuplé.

En somme la situation des tapissiers fut misérable pendant presque tout le XVIIIe siècle, les réclamations étaient incessantes et très souvent fort justes. Les divers relèvements de tarif qui furent ordonnés n'apportaient à la situation qu'un remède passager; les ateliers

TAPISSERIE (XIXe SIÈCLE)

Imp. phot. Aron Frères, Paris

NYMPHE ET BACCHUS, D'APRÈS M. J. LEFEBVRE

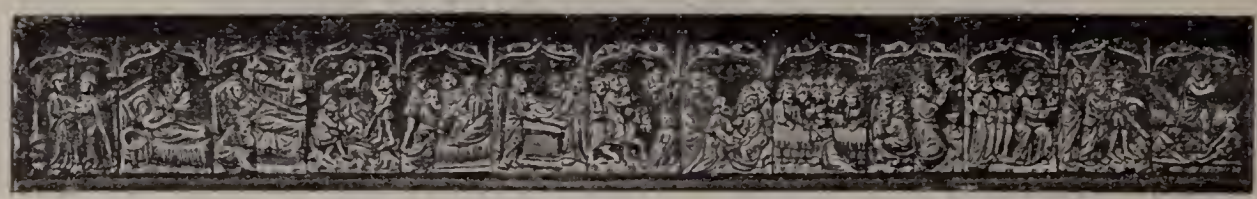
(GOBELINS 1888)

se plaignaient d'être volés par les entrepreneurs, ceux-ci prouvaient qu'ils étaient en déficit permanent; dès 1783 on réclama la suppression du bâtonnage et le payement à la semaine, les entrepreneurs consentaient à la réforme, à la condition de recevoir des appointements fixes. Le bâtonnage fut enfin supprimé le 1er janvier 1792 et les tapissiers furent divisés en cinq classes payées de 32 à 12 francs par semaine; les apprentis groupés en six classes reçurent de 6 à 2 francs; plus tard les tapissiers furent organisés en quatre classes et quatre sections, c'est-à-dire en huit catégories. L'extrême variation du cours des assignats ne donne aucun intérêt aux augmentations de traitement jusqu'à la suppression du papier-monnaie. Ce qui me paraît démontré, c'est que l'abolition du bâtonnage ne profita ni aux tapissiers ni à l'État; la misère fut la même dans les ateliers, et, dès la première année, les prix de la main d'œuvre augmentèrent de vingt pour cent pour une production égale.

Malgré la difficulté de fixer un tarif pour chaque genre de tapisserie, je suis convaincu que le travail aux pièces vaut mieux que le traitement fixe; le bâtonnage a été rétabli à la Savonnerie en 1805, et il a existé ainsi qu'à la manufacture de Beauvais, jusqu'en 1829; il est toujours en usage à Aubusson et à Felletin, ce qui prouve qu'il n'est pas incompatible avec nos mœurs. Serait-il possible de le rétablir? Je le crois, mais pour cela il serait nécessaire de changer le système financier qui régit la manufacture et se rapprocher de l'organisation des fabriques privées; il faudrait, par exemple, que la manufacture pût reporter sur l'exercice suivant l'argent resté sans emploi dans l'année courante et faire recette dans une certaine mesure du produit des tapisseries qu'on serait autorisé à fabriquer pour les particuliers, ce qui ne porterait aucun préjudice à la qualité du travail, le modèle devant toujours être approuvé par le ministre, et le directeur conservant le droit de couper l'ouvrage mal fait.

GERSPACH,
Administrateur de la Manufacture des Gobelins.

(*A suivre.*)



UN COURS SUR LES ARTS INDUSTRIELS

A L'ÉCOLE DU LOUVRE

L'École du Louvre a inauguré l'an dernier un cours d'histoire des arts industriels en France qui a été confié à M. Émile Molinier, attaché au musée. Bien que notre grand musée national n'ait pas été formé spécialement en vue d'un enseignement de ce genre, il est évident que les objets qui y sont rassemblés peuvent parfaitement donner lieu à une série de leçons explicatives comprenant la presque totalité des arts industriels. L'orfèvrerie, les ivoires, la céramique, la verrerie, etc., y sont représentés par des spécimens presque toujours assez nombreux et assez choisis pour permettre de grouper autour d'eux les éléments d'une histoire complète de l'industrie artistique au moyen âge et à la Renaissance. Nous allons résumer aussi succinctement que possible les excellentes leçons de M. Molinier durant cette première année, et nous voulons espérer que l'entreprise inaugurée par lui si brillamment sera poursuivie avec les améliorations que l'expérience inspirera.

Le professeur a choisi, pour commencer, l'histoire de l'orfèvrerie; ce choix était du reste tout indiqué : d'une part, les objets en métal précieux, en bronze, en cuivre qui rentrent dans cette catégorie sont nombreux au Louvre et en majorité de grande valeur; d'autre part, l'orfèvrerie est une branche de l'art qui peut s'étudier sans lacunes depuis les origines du moyen âge jusqu'à nos jours.

Nous ne pouvons qu'indiquer à grands traits les leçons professées par M. Molinier; la période étudiée par lui est très vaste et s'étend depuis les Mérovingiens jusqu'au milieu du XIVe siècle; mais il nous suffira d'en donner en quelque sorte le *programme*, pour montrer tout l'intérêt qu'une semblable étude peut présenter, non pas seulement pour un groupe restreint d'archéologues, mais aussi pour nos artisans qui auraient certainement beaucoup à prendre dans les modèles mis constamment sous les yeux des auditeurs au cours de l'exposition orale. L'an dernier, le cours se faisait à l'École nationale des Beaux-Arts; mais cette année il sera continué au Louvre, et rien alors n'empêchera de mettre sous les yeux du public, pendant les leçons, quelques-uns des monuments originaux; il y a là une simple question d'organisation facile à trancher; et en groupant autour de ces monuments une série de moulages, de gravures, de dessins ou de photographies, ainsi qu'on l'a fait l'an dernier, on aura sous les yeux les éléments d'une histoire presque complète de l'orfèvrerie.

Le sujet du cours, bien nettement arrêté, *les Arts industriels en France*, permet cependant, nécessite même de fréquentes excursions dans les pays voisins; il faut montrer non

seulement ce que nos artistes faisaient autrefois, mais aussi les principales œuvres produites aux mêmes époques dans les pays voisins; non seulement cette comparaison est utile pour élucider des questions d'origine, souvent fort obscures, mais elle permet aussi d'apprendre aux auditeurs à distinguer une œuvre française d'une œuvre où se trahissent une main et un style étrangers. C'est ce système comparatif qui a été mis en pratique pendant toutes les leçons. Indiquons maintenant les principaux points sur lesquels le professeur a surtout attiré l'attention.

L'époque mérovingienne, que l'on traite communément, et on ne sait trop pourquoi, de barbare, a laissé sur notre sol, au point de vue de l'orfèvrerie et de la bijouterie, des spécimens nombreux d'un art délicat que nos artistes modernes ne connaissent qu'imparfaitement et auraient tout intérêt à mieux étudier. En groupant autour des bijoux exhumés du tombeau de Childéric, des tombes de Ponan, de Gourdon et de maint autre endroit, les trésors de Petrossa, de Guarrazar, de Monza ou de Ravenne, de Mayence ou de Munich, de Trèves, d'Utrecht et d'Agaune, on arrive à former un ensemble qui permet de mieux comprendre les origines, le développement, le style d'un art qui a ses racines en Orient et auquel appartient un monument bien célèbre, la coupe de Chosroès que conserve le Cabinet de France. En remontant à cette source, n'est-il pas permis de réhabiliter un peu un art plein de délicatesse et qui n'a rien de cette barbarie dont le nom de mérovingien est presque le synonyme?

Les questions compliquées qui se rattachent aux œuvres du patron des orfèvres, à ce saint Éloi, personnage presque légendaire, nous ramènent à l'étude de l'origine de l'émaillerie, dont les orfèvres du moyen âge tireront un si heureux parti pour la décoration de leurs chefs-d'œuvre. Là encore on doit, si l'on veut étudier le sujet avec quelque chance d'arriver à des solutions acceptables, aller chercher hors de France des monuments similaires à ceux que nous a rendus notre sol : l'Angleterre et l'Allemagne nous fournissent un contingent précieux qui permet d'établir que, si la Gaule a connu l'émail, d'autres pays ont aussi donné asile à des maîtres émailleurs venus on ne sait d'où au juste, mais qui trahissent dans leur dessin et la disposition de leurs ornements une origine asiatique. N'est-ce pas du reste à l'Asie que Byzance va emprunter tout son système d'émaillerie qui fera revivre en Occident un art pratiqué jadis en Gaule, bien que d'une manière différente, à l'époque de la conquête romaine?

L'avènement de la dynastie carlovingienne ne changea pas du jour au lendemain la technique des arts; longtemps encore, sous Charlemagne et ses successeurs, les orfèvres produisent des œuvres peu différentes de celles que nous sommes habitués à faire remonter à l'époque antérieure; et, au milieu de la multitude de monuments, quelques-uns de l'époque romane, que la tradition se plaît à attribuer au grand empereur d'Occident, ce n'est qu'avec peine que nous parvenons à établir la caractéristique d'un style dont les monuments ne sont nombreux qu'au xe siècle et à l'aube du xie siècle. Mais, à partir de ce moment, la France peut montrer une série d'œuvres du plus haut intérêt, souvent fort belles, au moins dans quelques parties : les trésors de Conques et de Nancy, notre Bibliothèque nationale, les musées et les trésors d'Allemagne, nous permettent d'écrire sans lacune l'histoire de l'orfèvrerie romane. Quand on voit la réunion des planches ou des photographies qui représentent ces monuments imposants, on est surpris de la fécondité de ces artistes, de l'ingéniosité qu'ils ont déployée dans la décoration de ces œuvres somptueuses qui ne forment pas la dixième partie de ce qu'ils ont créé. Puis en pleine renaissance romane nous trouvons un guide sûr dans l'étude du *Traité* du moine Théophile, cet orfèvre qui nous donne en son latin passablement obscur la description des objets que nous avons sous les yeux, si exacte, si circonstanciée, que l'on croit voir l'œuvre que son imagination a rêvée et que sa

main a exécutée en bronze, en or ou en argent, qu'il a polie ou décorée de brillants émaux ou de filigranes délicats.

A cette orfèvrerie romane, si féconde et si puissante, il faut rattacher l'art du bronze dont nous possédons en France bien peu de spécimens, mais dont l'Italie et l'Allemagne nous montrent de si beaux exemples. On ne saurait les laisser de côté sans méconnaître le caractère de l'orfèvre du moyen âge et de la Renaissance qui était à proprement parler un artiste universel.

Les travaux que fait exécuter Suger à Saint-Denis, l'influence qu'ils ont pu exercer et qu'on a un peu exagérée, les œuvres de Nicolas de Verdun nous montrent une orfèvrerie du XIIe siècle, savante, aux formes élégantes, à la brillante décoration, au dessin souvent irréprochable; tandis qu'elle s'épanouit dans la France du Nord, au Midi, Limoges et les ateliers aquitains prennent un essor que des œuvres plus anciennes permettaient de prévoir, et pendant que l'architecte de l'Ile-de-France porte dans toute l'Europe le style gothique, le Limousin fabrique sans relâche cette brillante orfèvrerie de cuivre d'un style si particulier et si personnel dont on a bien mal à propos cherché l'origine sur les bords du Rhin : c'est le développement rationnel de germes d'origines byzantines promptement étouffés en Allemagne et qui chez nous sont parvenus à leur entier développement. Pour tracer cette histoire, les documents et les monuments abondent; il suffit de les classer par séries : ce sont des œuvres ayant un caractère commercial, et qui par suite ont souvent été produites à un grand nombre d'exemplaires. Ne nous méprenons point toutefois sur ce caractère; quand le Limousin travaille sur commande et pour quelque puissant du jour, il se montre grand artiste, et quand, las de faire des châsses et des coffrets, il fait des tombeaux, il s'élève à la hauteur des meilleurs sculpteurs, sans abandonner la décoration polychrome qui fait le charme de ses œuvres.

C'est au XIIIe siècle et surtout à l'aube du XIVe siècle que l'orfèvrerie parisienne se révèle réellement. A ce moment, Paris devient une capitale artistique où viennent se fondre les diverses écoles, où les influences du Nord et du Midi se rencontrent, se complètent et enfantent de véritables chefs-d'œuvre. Mais, au XIIIe siècle, les monuments sont trop nombreux pour que l'on puisse les étudier dans leur ordre chronologique; il convient de les grouper par nature, et d'étudier successivement les formes diverses, les divers motifs de décorations que les artistes ont jugé convenir à des destinations différentes. Une division tout à fait rationnelle s'impose dès l'abord : d'une part, les monuments religieux, d'autre part les monuments civils. Parmi les premiers prend place en premier lieu le mobilier destiné à la partie la plus ornée des églises, à l'autel : croix, calices, burettes, chalumeaux, réserves eucharistiques, chandeliers, encensoirs et navettes, bénitiers, boîtes aux saintes huiles, chauffe-mains, *flabella* et devants d'autels, châsses et reliquaires; puis l'orfèvrerie s'applique également au costume liturgique et aux insignes ecclésiastiques : partout il faut étudier les mitres et les gants épiscopaux, les bagues, les mors de chapes, les crosses et les bâtons de chantre.

L'étude des monuments funèbres exécutés en orfèvrerie, soit en argent, soit en cuivre ou en bronze, monuments dont notre pays renfermait de si nombreux échantillons autrefois, sert de transition pour passer ensuite en revue les ornements du costume civil, tels que les agrafes, les bagues, les bijoux, puis le mobilier, la vaisselle, les coffres, le harnachement des chevaux, les armes, mille objets divers en un mot qui tous ont reçu très fréquemment une décoration d'orfèvrerie.

C'est là un plan bien vaste et que toutefois avec un peu de travail on peut remplir dans toutes ses parties; si l'on poursuit pour les mêmes objets les comparaisons, toujours utiles, avec les œuvres d'art contenues dans les musées ou les trésors de l'étranger, on arrive en

somme à tracer le tableau à peu près complet de l'histoire de l'orfèvrerie pendant la plus belle période de l'art gothique. Ce cadre a été rempli dans son entier l'an dernier; mais le temps a manqué au professeur pour le compléter par des notions sur un art très voisin de l'orfèvrerie, la glyptique au moyen âge, sur laquelle on peut dire tant de choses intéressantes et peu connues, enfin par le tableau de ce qu'était le trésor d'une grande abbaye au moyen âge. Le professeur s'était proposé de reconstituer, à l'aide de photographies, des objets encore existants et des textes, le trésor de l'abbaye de Grandmont, tel qu'il était lors de sa dispersion à la veille de la Révolution. Ce sera par là qu'il commencera cette année : ce sera une occasion de revenir sur des monuments déjà expliqués, déjà en partie connus, et de préparer les auditeurs à continuer avec lui l'étude de l'orfèvrerie française, jusqu'à la fin du XVIe siècle. Enfin l'intention du professeur serait de compléter ces leçons par des conférences, faites dans le musée même en face des objets; et si même les auditeurs le désiraient, il ne se bornerait plus à la seule orfèvrerie, mais dès cette année consacrerait un certain nombre de leçons, faites en face des collections, à l'explication rapide des œuvres d'art qui composent les différentes séries du musée du moyen âge et de la Renaissance, en dehors de la sculpture bien entendu, la sculpture, on le sait, étant du domaine de notre éminent collaborateur M. Louis Courajod, dont la *Revue des Arts décoratifs* a publié la remarquable leçon d'ouverture, si pleine d'aperçus nouveaux et profonds pour l'histoire de l'art.

Nous nous permettrons toutefois, en terminant, de rappeler à M. Moulinier que la raison d'être de son cours au musée du Louvre ne saurait résider que dans la condition absolue de son caractère d'utilité pratique, et nous nous réjouirions si le jeune et érudit professeur, fermement attaché à ce programme, sachant se mettre à la portée des auditeurs les plus novices, était assez heureux pour intéresser à ses leçons les ouvriers et les artistes industriels qui ont à tirer les plus sérieux avantages de ses démonstrations.

A. DE B.

NÉCROLOGIE

Le 5 novembre dernier est mort à Paris un artiste de la plus rare valeur, Constant Sévin, le dessinateur attitré depuis plus de trente-trois ans de la maison Barbedienne, et l'auteur de toutes les merveilles sorties, durant ce long temps, des ateliers de cette importante manufacture de bronze. Constant, comme on l'appelait familièrement dans le monde de l'art et de l'industrie, a été un créateur extraordinaire, et son talent, fait d'ingéniosité, de grâce exquise et de distinction raffinée, lui mérite une place glorieuse dans l'histoire des arts décoratifs de notre siècle.

Nous essayerons de dire quel a été au juste son rôle et de retracer avec exactitude sa vie laborieuse dans une étude que nous consacrerons à Constant Sévin dans notre prochain numéro. Mais nous n'avons pas voulu attendre pour déposer sur cette tombe à peine fermée le tribut de nos hommages et de nos regrets. Constant Sévin avait soixante-sept ans. Il était officier de la Légion d'honneur depuis 1879.

LES ARTS DÉCORATIFS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

DE 1889.

On sait que M. Antonin Proust, député, président de l'Union centrale des arts décoratifs, a été nommé, il y a quelques semaines, par décret présidentiel, commissaire spécial des beaux-arts à l'Exposition universelle de 1889.

Il ne nous appartient pas, dans cette *Revue*, de faire l'éloge de M. Antonin Proust. Le choix qui a été fait de sa personne pour présider à l'organisation d'une des sections les plus importantes de cette grande Exposition de 1889, et qui en sera le charme et l'honneur, dit assez d'ailleurs en quelle estime sont tenus sa compétence et son savoir. Le président de notre Société a été ministre des arts sous le ministère de Gambetta. Il est au Parlement un de ceux qui ont montré le plus d'aptitudes dans les multiples et délicates questions concernant l'administration des arts d'un grand pays comme la France. Il en a la connaissance complète et profonde. Il jouit auprès du monde des artistes et des grands collectionneurs de la sympathie et de l'autorité nécessaires pour mener à bien l'entreprise qui vient de lui être confiée et qui présente d'autant plus de difficultés qu'elle réclame non seulement beaucoup de goût, mais qu'il y faut de la décision, de la clarté, une fermeté non exempte de souplesse dans la direction, la pratique des expositions et la science des arrangements. Que de choses, en effet, devra comprendre la section des beaux-arts dans ce tournoi international de 1889, et quel esprit de méthode devra être apporté à son classement pour éviter la confusion!

Pour montrer à nos lecteurs la part que M. Antonin Proust compte faire aux arts décoratifs, nous allons dès maintenant indiquer la division du programme qu'il a adopté et les dispositions générales auxquelles il s'est arrêté. L'exposition des beaux-arts comprendra six grandes sections dans l'ordre suivant :

1re *section.* — Exposition de l'art français de 1789 à 1878, organisée dans le palais des beaux-arts. Elle sera consacrée à la peinture, à la sculpture, gravure, etc., et donnera la démonstration de la puisssnce et de l'éclat de l'école française par le choix rigoureux des œuvres de nos principaux maitres. Il y aura 500 à 600 tableaux, pas davantage, qui seront disposés dans cinq salles placées au centre de la section des beaux-arts. Chacune de ces salles recevra une décoration différente rappelant par le mobilier et le goût de la décoration le style particulier à chacune des époques dont elle contiendra les œuvres. Il y aura une salle Louis XVI, une salle Empire, etc. C'est M. Formigé, l'architecte délicat et érudit, qui est chargé de cette décoration.

2e *section.* — Exposition décennale de 1878 à 1889. Elle comprendra les œuvres d'art, peinture, sculpture, etc., de la France et de l'étranger, en établissant une distinction entre les nations étrangères qui ont adhéré officiellement à l'Exposition universelle de 1889 et celles qui ne s'y feront représenter que par des syndicats. Les artistes qui auront envoyé individuellement leurs œuvres, sans se rattacher par aucun lien officiel à leur pays ou à un comité spécial, auront un salon à part, qu'on appellera le salon international.

Les pays qui ont adhéré officiellement sont les suivants : l'Amérique, la Suisse et la Norvège. Pour les autres, ce sont des comités spéciaux qui se sont formés. Ainsi la Belgique, l'Espagne, l'Italie, le Danemark, la Suède seront largement représentés, mais par syndicats. Pour l'Autriche-Hongrie et l'Angleterre, on n'est pas encore fixé. A Vienne on avait traité avec M. Sedelmeyer, contre lequel un certain nombre d'artistes ont protesté. D'autre part, il est probable que M. Antonin Proust sera obligé d'aller à Londres afin de préparer l'exposition des artistes anglais, car on n'a pas pu s'entendre avec la Royal Academy.

Comme cette section ne rentre pas dans le cadre des arts décoratifs, nous n'avons pas à lui consacrer de plus amples détails. Disons seulement que M. Antonin Proust a sage-

ment fait adopter le principe des cimaises anglaises avec balustrades pour s'appuyer. La cimaise anglaise est, comme on le sait, très basse; et comme, d'autre part, les tableaux ne seront accrochés guère plus haut que le niveau de l'œil des visiteurs, il en résulte qu'il n'y aura point d'œuvres mal placées. De cette façon on utilisera en bas la surface qu'au salon des Champs-Elysées, par exemple, on utilise dans les frises, au grand ennui du public et des artistes dont les toiles restent inaccessibles aux regards à ces hauteurs!

3e *section*. — Exposition des manufactures nationales. Elle occupera le coupole centrale qui sert d'entrée principale à la grande section de l'Industrie, au centre du Champ de Mars. On y verra non seulement les productions modernes de nos manufactures de Beauvais, des Gobelins, de Sèvres, mais aussi des séries rétrospectives des œuvres sorties depuis un siècle de ces grands établissements. Le plafond de cette coupole est d'une hauteur de 65 mètres. Il sera orné d'une peinture due au pinceau de M. Lavastre.

La porte qui donnera accès dans cette section sera en mosaïque. C'est M. Paul Sédille qui en a composé l'architecture. Elle offrira comme motifs principaux deux grandes figures symboliques dessinées par M. Luc-Olivier Menou, personnifiant l'art de la tapisserie et l'art de la mosaïque. Nous avons vu les fragments de cette porte monumentale actuellement en cours d'exécution aux Gobelins, où est installé notre atelier national de mosaïque, et nous pouvons dire qu'elle produira un grand effet. Si l'on peut s'étonner que l'artiste, chargé de cette décoration, ait cru devoir adopter le système par trop banal des figures symboliques, de ces éternelles figures de la Renaissance italienne pour personnifier le travail français et très français de la tapisserie et de la mosaïque de la fin du XIXe siècle, on ne peut que rendre hommage aux qualités de l'exécution, laquelle est admirablement comprise et dirigée par notre savant collaborateur, M. Gerspach, d'après les vrais principes décoratifs des grandes époques.

4e *section*. — Section de l'enseignement. Une des plus importantes au point de vue qui nous concerne dans cette revue et au sujet de laquelle nous aurons à entrer dans de longs développements. Bornons-nous à dire pour aujourd'hui qu'elle sera installée dans le palais des arts libéraux, et que M. Antonin Proust a désigné pour l'organiser et la diriger M. Eugène Guillaume, l'éminent statuaire, inspecteur général de l'enseignement du dessin.

5e *section*. — Exposition théâtrale. On y verra tout ce qui se rapporte à la construction des théâtres, aux améliorations introduites dans ces dernières années, des maquettes relatives aux décors, à la machinerie, à l'éclairage, etc. Cette section sera d'autant plus du ressort des arts décoratifs qu'elle comprendra, outre les réductions architecturales des théâtres, la reconstitution des principaux décors du siècle, dus aux Cambon, Déplechain, Cicéri, ces artistes de génie trop ignorés de la foule, et dont les œuvres éphémères, comme tout ce qui touche à l'art dramatique, sont des merveilles décoratives.

6e *section*. — Exposition des monuments historiques et exposition rétrospective. Organisée au palais du Trocadéro, ce sera à coup sûr une des plus importantes. M. Antonin Proust se propose d'y réunir, d'accord avec l'administration des monuments diocésains, les reconstitutions d'une foule de monuments intéressants. Elle sera aménagée dans l'aile du palais qui se trouve du côté de Passy. Les moulages qui y sont actuellement seront déplacés, et, au centre des longues galeries, on mettra des vitrines qui renfermeront les chefs-d'œuvre de l'art décoratif en émaillerie, orfèvrerie, céramique, sculpture en bois, etc., depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours. Cette section promet d'être splendide. Les plus célèbres amateurs de notre pays tiendront certainement à honneur, nous n'en voulons pas douter, de contribuer à l'éclat de cette exhibition consacrée à l'apothéose de l'art français...

Telles sont les divisions qui seront adoptées pour l'Exposition des beaux-arts en 1889. On voit quelle large part y sera faite aux arts décoratifs, si l'on pense surtout que dans les autres sections l'industrie contemporaine étalera au milieu des divers bâtiments du Champ de Mars des productions sans nombre et que M. Charles Garnier a pour mission spéciale d'organiser une évocation architecturale qui sera, dit-on, prodigieuse.

Pour terminer par des chiffres, nous dirons que M. Antonin Proust a un crédit de 1 160 000 francs destiné à couvrir entièrement les frais de la vaste entreprise qui lui est confiée. C'est bien peu, étant donné que cette somme doit suffire aussi bien à l'aménagement des galeries et des salles de toute la section des beaux-arts qu'aux frais de transport et d'assurance des objets, tableaux et

sculptures, qui seront envoyés de tous les points du globe. Aussi, le commissaire spécial de la section des beaux-arts, qui ne prélève pour lui aucun traitement, s'est-il entouré, pour ménager ses subsides, de collaborateurs appartenant presque tous déjà à l'administration. A la tête de chacune des six sections, il a appelé un ou deux inspecteurs des beaux-arts; pour l'exposition rétrospective de la peinture et de la sculpture, MM. Gruyer, Veron et Yriarte; pour les dessins, MM. Marx et Dayot; pour l'exposition décennale, MM. Henry Havard et Roger Ballu; pour les manufactures nationales, M. Ph. Burty.

LE CONCOURS POUR LE DIPLOME DES RÉCOMPENSES

Le système du concours, en dépit de ses résultats peu brillants depuis les dix ou douze ans qu'on l'applique, continue, sinon à être en faveur, du moins à être employé. On ne peut nier qu'il soit un excellent élément d'émulation. Mais quant à faire éclore des œuvres de génie qui sans lui sont présumées devoir être condamnées à ne jamais voir le jour, c'est là, je pense, une douce illusion que l'expérience doit commencer à dissiper. On se rappelle la fameuse et convaincante lettre de Paul Baudry sur ce sujet. Les faits n'ont que trop justifié les prévisions de l'illustre peintre. Comme procédé démocratique, le concours, il faut bien l'admettre, semble offrir toutes sortes de garanties d'impartialité et de justice. Et, de plus, il est si commode pour éviter les responsabilités de ceux qui auraient mission de faire des commandes! Mais, en réalité, il n'a de démocratique que l'apparence, et il est certain qu'il ne peut donner que la mesure d'une certaine moyenne de talent. Bien plus! alors même qu'un concours aurait été parfait, alors même que tous les artistes les plus en renom y auraient pris part (ce qui jamais n'a lieu), on sait, que par un phénomène naturel, le jury chargé de choisir l'œuvre à exécuter va toujours, par instinct, à celle qui, blessant le moins les idées et les habitudes de la majorité, offre le minimum d'originalité. N'est-ce pas ce qui est arrivé pour le concours du monument de la République, et n'a-t-on pas encore présent à l'esprit cet exemple extraordinaire d'un jury qui, ayant à choisir entre le projet de M. Morice et celui de M. Dalou, n'hésite pas et se détermine pour celui de M. Morice!

Malgré ces leçons de l'expérience, c'est la voie du concours qu'on a adoptée pour le diplôme des récompenses qui sera distribué aux lauréats de l'Exposition universelle de 1889. Les résultats ont été des plus médiocres, ainsi qu'on pouvait s'y attendre. Sur les 155 esquisses présentées par les concurrents, à peine cinq ou six étaient véritablement dignes d'attention.

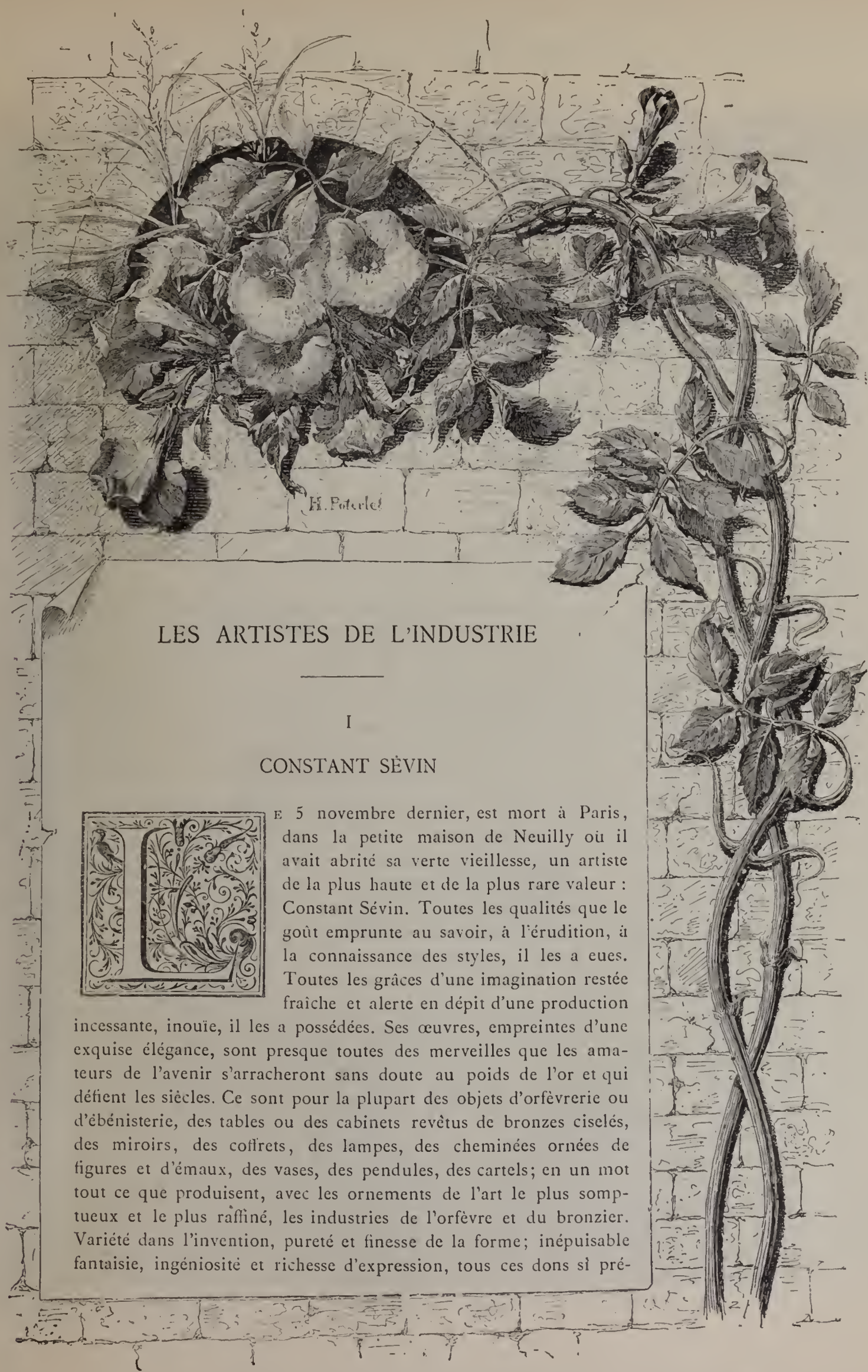
Le programme portait cette indication : « Les artistes pourront recourir à la forme allégorique dans la composition du dessin, qui comportera l'emploi de la figure et de l'ornement. » Le prix de 10 000 francs attaché à l'œuvre primée valait la peine, en vérité, de susciter l'émulation de nos principaux décorateurs. Mais si l'on excepte M. Galland (dont l'œuvre d'ailleurs a été aussitôt distinguée et placée au premier rang), la plupart de nos grands peintres se sont abstenus. Bien peu des concurrents ont su imaginer pour ce diplôme autre chose que la forme classique et banale de l'éternel motif d'architecture antique encadrant systématiquement la place réservée aux légendes.

Ce concours étant à deux degrés, nous aurons à revenir sur ce sujet à l'occasion du jugement définitif, et nous comptons, à ce moment, publier ici les cinq projets admis au concours du deuxième degré. Nous nous bornerons pour aujourd'hui à donner les noms des auteurs de ces cinq projets :

MM. Victor Galland (projet n° 69); — Louis Bonnier (128); — Henri Danger (n° 44); — Daniel Dupuis et Duval (n° 85); — Michel Lancon (n° 99).

Le rédacteur en chef, gérant : VICTOR CHAMPIER.

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.



LES ARTISTES DE L'INDUSTRIE

I

CONSTANT SÉVIN

Le 5 novembre dernier, est mort à Paris, dans la petite maison de Neuilly où il avait abrité sa verte vieillesse, un artiste de la plus haute et de la plus rare valeur : Constant Sévin. Toutes les qualités que le goût emprunte au savoir, à l'érudition, à la connaissance des styles, il les a eues. Toutes les grâces d'une imagination restée fraîche et alerte en dépit d'une production incessante, inouïe, il les a possédées. Ses œuvres, empreintes d'une exquise élégance, sont presque toutes des merveilles que les amateurs de l'avenir s'arracheront sans doute au poids de l'or et qui défient les siècles. Ce sont pour la plupart des objets d'orfèvrerie ou d'ébénisterie, des tables ou des cabinets revêtus de bronzes ciselés, des miroirs, des coffrets, des lampes, des cheminées ornées de figures et d'émaux, des vases, des pendules, des cartels; en un mot tout ce que produisent, avec les ornements de l'art le plus somptueux et le plus raffiné, les industries de l'orfèvre et du bronzier. Variété dans l'invention, pureté et finesse de la forme; inépuisable fantaisie, ingéniosité et richesse d'expression, tous ces dons si pré-

cieux dont se passent aujourd'hui tant d'artistes, honorés néanmoins, à tort et à travers, de l'épithète de « maitres », qu'ils portent gaillardement, Constant Sévin les a prodigués pendant près de quarante ans avec la plus modeste vaillance, la plus acharnée application..... Et en dépit de ces beaux titres à la réputation, cet homme tombe sans que la foule daigne seulement tourner la tête. C'est à peine si son nom jeté brusquement dans l'urne de la mort éveille un léger écho. La presse, si prompte d'habitude à offrir à tout venant les trompettes de la Renommée, a enregistré en deux lignes la fin tranquille de ce talent si abondant et si délicat, et c'est tout. Point de fanfare autour de ce cercueil; point de discours sur ce tombeau. Vainement Constant Sévin aura tiré de son cerveau quantité de compositions qui sont la joie des yeux et demeureront comme des spécimens achevés d'une des faces de l'art et du génie français en notre siècle; à l'opposé de ce qu'on voit d'ordinaire, la gloire ne confondra pas dans une unique auréole son nom avec ses œuvres : les œuvres resteront; quant au nom, connu seulement à l'heure actuelle d'une petite élite, il sera oublié demain!

Que si l'on nous demande pourquoi cette injustice et pourquoi ce silence si contraire à la folie de réclame de l'époque présente, nous répondrons : Constant Sévin a été ce qu'en notre jargon moderne nous appelons « un artiste industriel ». Or la mode n'est pas à la curiosité de cette catégorie-là d'artistes. Le dilettantisme des amateurs ne condescend point à étendre jusqu'à eux la bienveillance de leur attention. On achète quelquefois leurs chefs-d'œuvre, surtout quand on les croit anciens, mais leur personnalité n'importe guère, et ils doivent se contenter de l'anonymat. Si Benvenuto Cellini vivait parmi nous, ses bijoux n'auraient point d'entrée à nos Salons annuels et ne lui ouvriraient pas les portes de l'Académie des beaux-arts, car il est entendu que l'art à présent est le domaine exclusif de la coterie des peintres, des architectes et des sculpteurs, qui n'admettent pas qu'il puisse exister de liens communs entre eux et les autres artistes travaillant pour l'industrie. Comme si ces liens n'existaient pas autrefois, et comme si l'art, pour emprunter à Victor Hugo une puissante image, n'était pas le rocher immense que tous peuvent venir sculpter les uns par blocs, les autres par menus fragments!

Et, devant l'art infini
Dont jamais la loi ne change,
La miette de Cellini
Vaut le bloc de Michel-Ange.
Tout est grand, sombre ou vermeil,
Tout feu qui brille est une âme.
L'étoile vaut le soleil;
L'étincelle vaut la flamme.

Pauvre Constant! Il aura beau, durant sa vie, avoir connu les joies sereines du succès et l'admiration de ses émules; il aura beau avoir obtenu la plus haute récompense qu'aucun de ses pareils ait jamais pu conquérir, cette croix d'officier de la Légion d'honneur qui est le terme de tant d'ambitions; il aura beau avoir inspiré, pendant plus de trente années, les ateliers de la maison Barbedienne, l'usine admirable d'où sont sortis des centaines de chefs-d'œuvre de bronze créés par lui, sous la direction d'un chef qui est une des gloires de l'industrie française, sa mémoire n'en va pas moins se perdre dans les flots noirs de ce vaste fleuve de l'oubli qui engloutit toutes choses, mais des profondeurs duquel surgissent parfois, après de longues disparitions, des épaves mystérieuses dont on salue le retour à la lumière comme une revanche de la justice et de la vérité. Qu'importe, après tout, puisque c'est la grande loi commune, si le sort de Constant Sévin ressemble à celui d'une foule d'artistes, de ces architectes, de ces imagiers du moyen âge qui ont rempli notre

LE BRONZE ET L'ÉMAIL (XIXe SIÈCLE).

PHOTOTYPIE A. QUINSAC & G. BAQUIÉ, RUE CLAUDE-BERNARD, PARIS.

CARTEL RENAISSANCE EN BRONZE ARGENTÉ ET DORÉ

Composé par CONSTANT SEVIN et exécuté par la maison BARBEDIENNE.

LES QUATRE PLAQUES EN ÉMAIL DE LIMOGES SONT DE M. ALFRED SERRE

(Réduit au 1/5 de l'original)

pays de merveilles et qui sont inconnus? L'art est tout, l'intérêt privé n'est rien. Nos personnes et nos vanités s'effacent dans le mouvement gigantesque qui, depuis les origines du monde, emporte les sociétés en avant. Combien d'hommes supérieurs ont légué aux générations les traces de leur génie et n'ont pas imposé leur nom à la mémoire humaine! Que de doutes sur les auteurs, même peu éloignés de nous, de certains chefs-d'œuvre admirés! Que sait-on sur Boule, le prodigieux ébéniste, sur Ballin, sur les Germain, sur Gouthière, le ciseleur sans égal du XVIIIe siècle? Cette noble pensée de notre ami Fourcaud, inscrite en tête d'une de ses magistrales études sur les Salons annuels [1] et qui nous revient à l'esprit, n'est-elle pas d'une absolue justesse en sa mélancolie hautaine : « Les

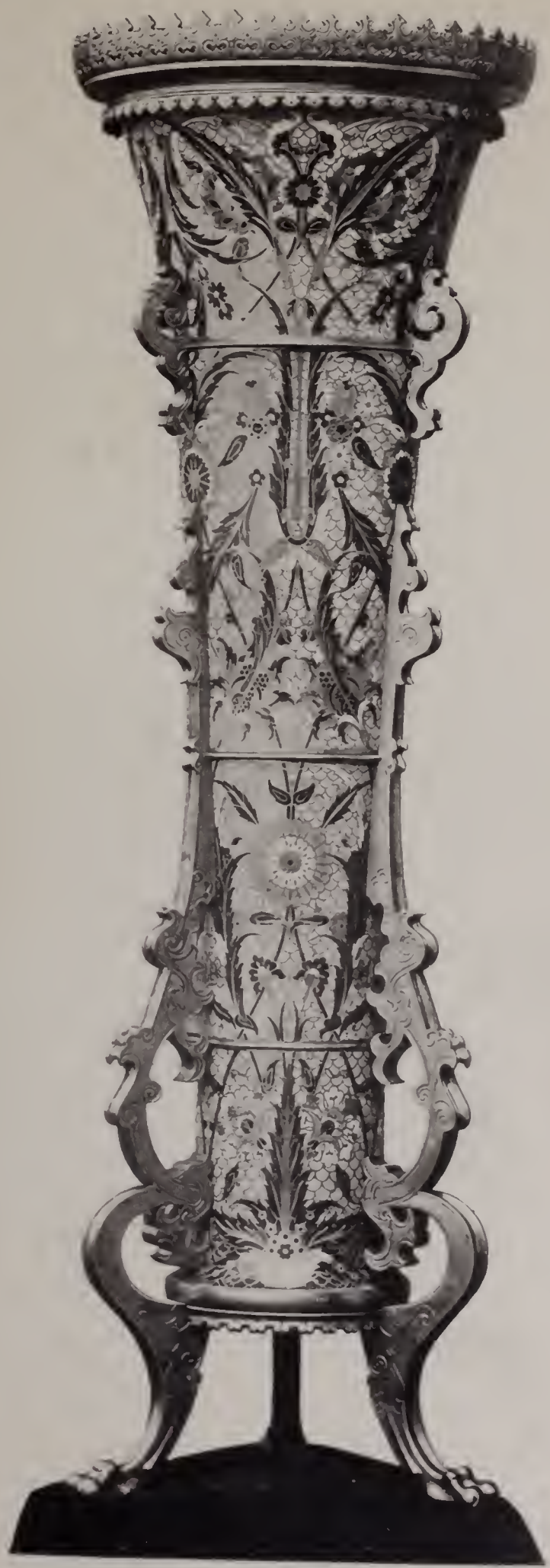
Porte-fleurs Louis XVI, en bronze argenté, avec intérieur de cristal bleu, composé par Constant Sévin, exécuté par la maison Barbedienne (grandeur moitié de l'original).

grandes choses, dit-il, sorties de nos efforts s'immortalisent et ne suffisent pas à nous immortaliser. Voilà le peu que nous sommes. Voilà le peu que nous comptons! Mais trop heureux l'artiste nommé ou innommé, qui aura marqué une matière aux signes de sa personnalité, de son siècle et de sa race, et qui, dissous dans la mort, aura tiré de soi et incarné hors de soi un souffle à jamais vivant. Cela seul importe, car cela seul est sûr... » Continuez donc, artistes de l'industrie, à travailler de telle sorte que votre nation puisse montrer quelque fierté de vos œuvres. Il ne meurt rien de nous si nous laissons de nous une chose digne de nous survivre. Le reste est vain. Orfèvres, ébénistes, bronziers, vos ancêtres les plus illustres n'ont guère songé si après eux viendrait une armée d'archéologues avides d'arracher à la poussière des archives le secret de leur nom et de leur existence; mais ils ont mis tout leur cœur dans leurs œuvres, et ce sont ces œuvres, encore palpitantes de leur génie, qui restent toujours l'orgueil de la patrie et transmettent aux générations successives le grand souffle généreux de l'âme française, son sentiment de la grâce et de la beauté!

1. Salon de 1882.

Pour en revenir à Constant Sévin, ce n'est pas seulement parce qu'il a été une des personnifications les plus distinguées et les plus complètes de l'art décoratif au XIXe siècle que nous tenons à consacrer ici quelques lignes à sa vie laborieuse et à rendre à son talent l'hommage qui lui est dû. D'autres que lui, qui ne sont plus ou sont sur leur déclin, ont également contribué pour une large part au mouvement de renaissance de nos industries d'art que les historiens relateront quand ils parleront de notre époque. Liénard, Prignot, Hugues Protat, Eugène Piat, à ne citer que ceux-là, ont bien aussi tenu leur rang et exercé une action féconde sur les diverses branches de l'industrie. Leur rôle ne s'est pas limité à une collaboration plus ou moins assidue à telle ou telle profession. Ornemanistes avant tout, il faut noter, lorsque l'on parle d'eux, ce qui les distingue de certains fabricants-artistes, tels que les Froment-Meurice, les Victor Paillard, les Morel, les Falize, les Fannière, les Fourdinois, etc., qui ont porté leur effort sur une seule industrie, et sont parvenus, à force de travail, de goût et d'expérience, à la souveraine maîtrise. On ne doit pas confondre non plus leur part de labeur et de mérite avec celle des sculpteurs qui, comme Barrye, Schœnewerck, Carrier-Belleuse, Chédeville, Barrias, Falguière, Coutan, etc., prêtent parfois leur concours à la composition soit d'un meuble, soit d'une pièce d'orfèvrerie en modelant certaines figures qui ne sont que les parties d'un tout. Les hommes de la force de Constant Sévin, qui ont fait une étude spéciale de l'ornement et des multiples applications décoratives à toutes espèces d'objets, sont précisément capables de composer ces ensembles. Or, ce que le public de nos jours ne sait pas, c'est la somme de science, d'aptitudes spéciales, de goût naturel et acquis, d'habileté pratique qu'il faut avoir pour une pareille tâche. La connaissance de l'architecture ne suffit pas. Combiner avec grâce des ornements qui aient de l'originalité, du charme, une ligne heureuse, qui se tiennent bien et se justifient logiquement, ce n'est encore qu'une des conditions nécessaires. Pouvoir dessiner et modeler de ses propres mains l'œuvre rêvée et dont les fragments, livrés à des collaborateurs, doivent se relier ensuite harmonieusement, c'est une condition presque essentielle. Mais ce qu'il faut ajouter à toutes ces qualités, ce qui est fondamental, rigoureusement obligatoire, c'est la plus profonde initiation aux qualités spécifiques des matériaux adoptés, c'est l'expérience absolue des résultats que donne leur association, c'est l'intelligence instinctive ou réfléchie des formes que comporte ou ne comporte pas leur emploi. Voilà la pierre de touche à laquelle on reconnaît un véritable artiste décorateur. Qu'un architecte compose un objet d'art, un buffet, une console, un surtout de table, un lustre, une torchère ou une pendule, aisément vous devinerez sa main. Non pas que ces œuvres ne puissent être d'une belle allure, ingénieuses, savantes ou élégantes. Mais vous y observerez je ne sais quelle correction de professeur, une habileté qui sentira la rhétorique de l'homme habitué à faire jouer des lignes géométriques, à disposer sur le papier des abstractions, des décors entrevus en imagination à l'état de dessin, non de figures matérielles, et qui n'ont ni le charme, ni l'intimité, ni l'éloquence des choses pensées dans la langue qui doit les exprimer. L'artiste décorateur, lui, au contraire, *pense* directement son modèle dans la forme extérieure qu'il doit revêtir, en bois, si c'est un meuble, en métal, si c'est une pièce d'orfèvrerie; il en évoque l'image dans son identité positive, entière, avec tous ses éléments constitutifs. Il le voit tel qu'il sera, tel qu'il le veut, sachant comment il assemblera ses matériaux dont la manœuvre lui est familière, comment il variera ses effets par les marbres ou les émaux dont il a le maniement. Son rêve se précise, se colore, en même temps qu'il naît, et de là vient une unité plus complète, une harmonie plus sensible, une grâce plus pénétrante dans l'œuvre éclose ainsi du cerveau.

Ce portrait du véritable artiste décorateur, tel que nous venons d'essayer de le tracer, ressemble, on ne saurait le dissimuler, plus à ce qui devrait être qu'à ce qui est. Ils sont



PHOTOTYPIE BERTHAUD, PARIS

GRAND VASE EN ÉMAIL

CLOISONNÉ, CHAMPLEVÉ, COMPOSÉ PAR CONSTANT SÉVIN, EXÉCUTÉ PAR LA MAISON BARBEDIENNE

(Hauteur 1 m. 62)

rares les hommes assez instruits, assez universellement doués pour pouvoir apporter simultanément à l'industrie du bronze comme à celle du bois, à celle de l'orfèvrerie ou de la céramique, comme à celle des tissus ou de la reliure, le concours encyclopédique d'un talent toujours prêt à créer des formes incessamment nouvelles, avec la science bien

Brûle-parfum de marbre blanc et bronze doré, avec appliques de malachite, composition de Constant Sévin, exécution de la maison Barbedienne (grandeur au quart de l'original).

réelle des matériaux employés par chacune d'elles. A vrai dire, il n'y en a jamais eu. Il faut ajouter que les conditions actuelles qui régissent les industries modernes, les divisions infinies de la main-d'œuvre, la multiplicité des opérations de la fabrication de plus en plus abondante, rendraient impossible à un seul homme un pareil rôle. Mieux vaut donc se borner à une unique industrie. Encore est-il difficile d'admettre, comme paraissent le faire aujourd'hui quelques-unes des personnes qui s'intéressent à ces questions, qu'il y ait

nécessité d'arriver par le développement de l'enseignement professionnel à un état de choses tel que tout artisan devienne capable, comme on suppose que cela était dans les ateliers d'autrefois, de composer et d'exécuter à lui seul toutes les parties d'une œuvre de sa profession. Ceci est un point que nous essayerons d'élucider quelque jour. Quoi qu'il en soit, il est évident que c'est à la nature particulière de la fonction dévolue actuellement aux artistes décorateurs qu'il faut attribuer le prompt oubli dont ils sont les victimes. Obligés d'avoir recours pour l'exécution de leurs œuvres à toute une série de collaborateurs, leur personnalité se confond avec une foule d'autres : il y a d'abord le fabricant dont le nom est comme un pavillon couvrant la marchandise, et qui est souvent, ainsi que c'est le cas pour M. Barbedienne, un chef minutieux, un inspirateur véritable et d'un goût accompli ; puis il y a les collaborateurs des accessoires, les sculpteurs de figures ou de fragments, qui absorbent dans leur grande renommée la part de mérite du vrai créateur, du compositeur de l'œuvre ; enfin il y a l'armée des modeleurs, des ajusteurs, des fondeurs, des ciseleurs, etc. On s'explique, après cela, comment le public, discernant mal le rôle de chacun, laisse dans l'ombre l'artiste décorateur, sans se rendre compte que c'est à lui que revient en premier lieu l'honneur de l'œuvre admirée, dont il est réellement l'auteur, et pour l'exécution de laquelle il a rempli quasiment la fonction de chef d'orchestre, ayant eu la direction de tous les éléments qui ont concouru à l'ensemble.

Nous avons connu personnellement Constant Sévin. L'ayant rencontré, il y a quatre ou cinq ans, chez un ami commun, nous fûmes vite séduit par le charme singulier de son esprit original et primesautier. Il avait l'allure de son talent, quelque chose de fin et de distingué dans toute sa personne. Mesuré et circonspect au premier abord, il ne tardait pas, quand la causerie prenait le tour qui lui convenait, à s'abandonner librement, avec une verve enjouée, au plaisir des souvenirs qui étaient chez lui très vifs et très nombreux, car il savait beaucoup de choses. Il parlait de son art avec une passion exubérante et bruyante, mais avec tendresse, sur un ton contenu, d'une façon nette et précise, jugeant sans méchanceté ni jalousie les hommes et les œuvres, jamais banal en ses appréciations, ayant des vues à lui et très arrêtées. Comme il nous parlait de ce petit monde si peu ou si mal connu des artistes de l'industrie qu'il avait fréquenté depuis sa première jeunesse, nous lui demandâmes s'il consentirait à nous fournir sur ce sujet si intéressant quelques notes que nous songions vaguement à utiliser pour un livre qu'un jour ou l'autre peut-être nous nous déciderons à publier. « Oh ! pour écrire, cela non, dit-il, ce n'est guère mon affaire ! Mais, si cela vous amuse, je vous raconterai très volontiers ma vie... » Et c'est ainsi que les lignes qui vont suivre sont comme une sorte d'autobiographie de Constant lui-même, car il nous semble entendre encore le son de la voix du regretté artiste, et comme il s'écriait, en se penchant sur notre cahier de notes : « Vous mettez cela ? Non, non, je vous en prie ; est-ce que ça vaut la peine ! »

Louis-Constant Sévin est né à Versailles, le 15 février 1821. Son père était comédien ; il ne pouvait l'emmener partout avec lui dans ses tournées dramatiques, et, s'étant trouvé engagé dans une troupe en Belgique, il l'installa dans un petit collège situé près de Bruxelles, à Eterbeck. Le jeune Constant n'y resta pas longtemps. Malgré son désir de poursuivre ses études comme les petits camarades avec lesquels il s'était lié, il savait bien qu'il ne devait compter que sur lui-même pour faire son chemin, car son père, avec les hasards de sa vie insoucieuse, prodigue des écus récoltés au passage sur le chariot de Thespis, et plongé le lendemain dans une noire misère, était dans l'impossibilité de lui préparer un avenir. Il avait treize ans quand il vint tout seul en diligence de Bruxelles à

PHOTOTYPIE BERTHAUD, PARIS

TABLE EN BRONZE DORÉ

COMPOSÉE PAR CONSTANT SÉVIN, EXÉCUTÉE PAR LA MAISON BARBEDIENNE POUR M. VANDERBILT

hauteur 0m. 85 longueur 1 m. 44

Paris, pour entrer comme apprenti chez un sculpteur aujourd'hui absolument oublié qu'on appelait Marneuf. C'était un drôle de corps que Marneuf, homme bâti à chaux et à sable, qui faisait à tour de bras des ornements pour tous les monuments de Paris. Pas très fin, mais connaissant bien son affaire, il abattait la besogne avec une facilité prodigieuse. C'est lui qui fit les modèles de la colonne de Juillet, la décoration de l'église Saint-Vincent de Paul, les ornements du cirque des Champs-Élysées, etc. A son école, Constant apprit vite le métier. D'ailleurs le jeune garçon y mettait du zèle, et Marneuf, qui le traitait comme l'enfant de la maison, reconnut ses bonnes dispositions en lui enseignant très soigneusement le dessin. Au bout de cinq ans, le jeune homme, fatigué de modeler toujours

Python de bronze argenté, modèle de Constant Sévin, exécution de la maison Barbedienne (grandeur moitié de l'original).

les mêmes motifs, ne trouvant pas cet art assez délicat, aspirant vaguement à autre chose, se résolut à tâter d'un genre différent. Il entra d'abord chez un ancien ouvrier de Marneuf qui s'était mis à la fabrication du bronze; mais il n'y resta pas et alla chez un fabricant, nommé Chabrot, où se trouvaient deux artistes qui ont laissé de grands souvenirs dans l'industrie, Joyau et Eugène Phénix.

« Ils sculptaient tout ce qu'on voulait, nous disait Constant Sévin, du marbre, du bois, ou de la pierre, avec un talent extraordinaire... Joyau était Breton. Je n'ai jamais vu une habileté aussi diabolique. Il affectait de dire que le talent n'est rien, l'adresse tout. Nous nous associâmes, et, dans cette trinité, j'était le dessinateur, le compositeur. Ce que nous en avons mis en circulation de ces modèles, à nous trois! Quelques fabricants nous faisaient des commandes, Denière surtout, le fameux bronzier. Malheureusement un beau jour, Denière vint nous voir, et, nous faisant une révérence : « Messieurs, nous dit-il, je suis

« ruiné, et je ne puis plus vous faire travailler. » Il fallut chercher ailleurs. Nous nous adressâmes à Graux-Marly, qui arrivait de son village et voyait déjà sa réputation commencer. Il avait des idées et quelquefois voulait lui-même composer des modèles; mais bien qu'ils fussent souvent d'une originalité réelle, ils étaient inexécutables. Son père était marchand de vin de Champagne, et lui en envoyait naturellement des provisions. Aussi, quand il était content de notre travail, c'était pour nous tant plus de bouteilles de champagne!... Vous pensez si on s'amusait en ce temps-là! »

On était alors aux environs de l'année 1840. Sous l'empire des idées romantiques qui faisaient pénétrer dans toutes les classes sociales le goût des choses du moyen âge et de la Renaissance, une véritable fièvre d'art s'était emparée de tous les fabricants. C'était à qui serait achalandé des productions s'éloignant le plus de la banalité courante et rappelant l'époque qu'une élite de poètes remettaient en faveur. On ne se contentait plus dans les riches demeures bourgeoises des meubles sans style et sans goût qui avaient suffi à la génération de Louis XVIII et de Charles X. Comme le disait Mme de Girardin, dans ses spirituelles chroniques de la *Presse*[1] : « La fantaisie a changé tout notre système d'ameublement. Adieu, vénérable table de marbre ornée du classique cabaret de porcelaine; allez, vases d'albâtre aux fleurs asphyxiées, sous un verre inflexible, vous n'habitez plus la cheminée... Dans les salons de conversation, comme on dit en province, l'air artiste est devenu du meilleur goût. C'est l'asile des souvenirs : ce sont des meubles de bois très riches. Cette boîte est le legs d'une tante; cette table à ouvrage, le présent d'un vieil ami; ceci a été rapporté d'Espagne; cela est venu de Constantinople, d'Alexandrie, d'Alger... Aujourd'hui, pendant tout le temps que l'on prend le thé, on s'entretient de la théière, de la fontaine à thé, du plus ou moins de luxe du service. A dîner, on s'occupe attentivement de l'argenterie, de la porcelaine; les cristaux ont aussi leur importance... » Une pareille transformation des habitudes devait fatalement amener une révolution dans l'industrie. Ébénistes, orfèvres, bijoutiers, céramistes s'ingénièrent à qui mieux mieux pour séduire une clientèle tout à coup affolée du rare et du précieux. La plupart des fabricants cherchèrent à s'entourer d'artistes capables de leur composer des œuvres curieuses et inédites. Tous allèrent s'inspirer aux sources des traditions du moyen âge et de la Renaissance, et se mirent à copier avec frénésie plus ou moins maladroitement les spécimens de l'art de ces époques. Ne sourions pas trop aujourd'hui de ces pastiches parfois ridicules et naïvement imprégnés de l'esprit romantique qui animait aussi bien dans la boutique de l'orfèvre la main de l'ouvrier que celle des sculpteurs et des peintres dans leurs ateliers : car c'est de cet effort qu'est venu le réveil de nos arts appliqués à l'industrie. Toute une école de jeunes décorateurs surgit, qui devait bientôt, étudiant de plus près les chefs-d'œuvres du passé et s'inspirant de la nature, réaliser d'incontestables progrès.

L'association de Joyau, de Phénix et de Constant Sévin ne laissa pas de réussir. Aux fabricants que nous avons nommés, vinrent se joindre Froment-Meurice, Morel et Duponchel, qui donnèrent du travail à nos trois artistes; mais, en dépit de leurs succès, ce genre d'existence ne pouvait complètement satisfaire Constant Sévin, dont le tempérament avait trop besoin de discipline pour se plaire à suivre cette bohème. Il s'était marié en 1843, et la vie d'intérieur, en lui créant de douces obligations, lui imposait un redoublement d'activité. Joyau, vers 1846, était parti en Angleterre; Constant le rejoignit en 1848, entraînant bientôt à sa suite des camarades qui émigrèrent à Londres et formèrent dans cette ville une petite colonie française dont l'influence ne devait pas tarder à se faire vivement sentir

[1] Cf. Chroniques de la *Presse* du 25 janvier et 3 mai 1839.

(Hauteur : 98 centimètres).

PHOTOTYPIE A. QUINSAC & G. BAQUIÉ, RUE CLAUDE-BERNARD, PARIS.

CANDÉLABRE LOUIS XVI, A ONZE BRANCHES, EN BRONZE DORÉ MAT ET MARBRE

Composé par CONSTANT SÉVIN pour le cabinet de Napoléon III, exécuté par la maison BARBEDIENNE.

sur les productions de l'industrie britannique. Vechte, le grand ciseleur, Solon, Morel-Ladeuil, Carrier-Belleuse, Prignot, Jeannet, Hugues Protat, Henry Fourdinois, furent attirés par des fabricants de céramique, d'orfèvrerie ou de meubles qui les rémunéraient plus largement qu'ils ne l'étaient à Paris agité alors par une révolution. Les plus anciens arrivés pilotèrent les nouveaux venus fort dépaysés dans la capitale de la Grande-Bretagne : c'étaient d'abord Joyau, qui avait été engagé comme dessinateur chez un fabricant de carton-pâte nommé Jackson, puis Jeannet, artiste d'un grand talent, installé depuis deux ou trois ans dans la fabrique de Minton, le célèbre céramiste, dont le génie consista à s'entourer des plus habiles artistes français. C'est ainsi qu'en outre de Jeannet, il accapara Hugues Protat, Carrier-Belleuse, lequel s'installa à Stoke-upon Trent, et travailla en même temps pour des orfèvres; puis bien d'autres. tels que Prignot, qui s'établit plus tard chez l'ébéniste Graham, etc. Quant à Constant Sévin, il entra, lui, chez un fabricant français, le bijoutier-orfèvre Morel.

C'est une figure que ce Morel, et qui tiendra bien sa place dans l'histoire de nos industries d'art au XIXe siècle. Le duc de Luynes, en son magistral rapport sur les métaux précieux de l'Exposition universelle de 1851, lui a consacré de brillantes pages où il rend pleine justice à son talent et à son énergie. Constant Sévin, qui, pendant plusieurs années, vécut, pour ainsi dire, de sa vie et fut à même de l'apprécier, n'en parlait jamais sans une nuance d'émotion et de plaisir. Nous nous souvenons surtout de la verve avec laquelle il se plaisait à nous retracer les bizarreries des débuts de Morel comme fabricant à Paris, alors qu'il s'était associé avec Duponchel, directeur de l'Opéra. « Voyez-vous, disait Constant, avec ce petit air gouailleur qui lui était assez habituel, voyez-vous, c'était quelque chose d'inénarrable que la collaboration Morel-Duponchel ! Morel était un ancien ouvrier bijoutier; il avait été chef d'atelier de la maison Fossin et passait à bon droit, parmi les connaisseurs et les gens du métier, comme un praticien consommé en son art. C'est lui qui avait fabriqué une œuvre considérée à cette époque comme une merveille, l'épée du comte de Paris. Nul ne l'égalait pour les petits bijoux, les châtelaines et les bracelets d'or, enrichis de figures d'enfants et d'émaux délicats, dans le genre de Thomas Germain. Or, un jour, Duponchel vint le trouver. C'était un original que Duponchel, directeur de l'Opéra, s'il vous plaît, un homme dans le genre de Villemessant, très intelligent, fort excentrique, et qui affectait des allures de grand seigneur dont la familiarité avec nous autres avait quelque chose de déconcertant. Duponchel parlait au roi Louis-Philippe en le prenant par le bouton de son habit; sa marotte, c'était d'avoir l'air artiste, et pour cela il avait recours à des trucs inimaginables. On avait fini par croire dans le monde qu'il savait réellement tenir un ébauchoir et manier le crayon. En réalité, il savait quelque peu dessiner et ne manquait pas de goût ni d'esprit inventif. Il prétendait avoir fourni à Talma les modèles de quelques costumes. Le duc d'Orléans, sur sa réputation, lui ayant fait demander de lui dessiner la livrée de ses domestiques, Duponchel fit bravement exécuter les dessins par Eugène Lami et passa pour les avoir faits. Par le même procédé, il se donna la gloire d'être l'auteur de l'hôtel que les Rothschild firent bâtir rue Laffitte : un architecte était dans la coulisse qui lui fournissait les plans. Ce fut pour mettre le comble à cette renommée que Duponchel se mit en tête de faire de l'orfèvrerie avec Morel, en 1840. Tous deux s'installèrent rue Neuve-Saint-Augustin, non pas dans une boutique, mais dans un appartement. Ah ! l'étonnant contraste entre les deux associés ! Morel avait gardé ses habitudes d'ancien ouvrier, humble, modeste, silencieux, n'osant protester quand son fulgurant ami, avec des grands gestes et un superbe aplomb, étalant des chefs-d'œuvre devant la clientèle ahurie, prononçait ses aphorismes artistiques. D'ailleurs Duponchel, qui ne venait à l'atelier qu'en fringant équipage, n'y passait qu'un moment, juste assez pour nous éblouir

de ses pantalons clairs et de ses gants aux couleurs tendres, qu'il ne défendait guère contre les taches, en touchant aux vernis,... les stigmates de l'artiste ! »

Sur ce chapitre, Constant Sévin était intarissable en joyeuses anecdotes. « Un beau jour, reprenait-il, Morel en eut assez de cette association. Voici comment elle fut rompue. Il se trouvait un matin dans la boutique d'un marchand de la rue Richelieu, nommé Prévost, qui vendait des coffrets et des petits objets d'art, lorsqu'il dit : « Ah! si seulement j'avais 100 000 francs, j'irais m'établir à Londres. — Comment, vous en êtes là? » dit une voix. C'était M. Joly de Banneville, un type singulier, richissime amateur qui connaissait l'orfèvre. « Mais, monsieur Morel, je vous les donnerai bien ces 100 000 francs, et encore 100 000 francs, et 100 000 francs encore si vous voulez vous établir à Londres. » Morel accepta. M. de Banneville traversa avec lui le détroit et l'installa brillamment à New Burlington street, ne ménageant pas l'argent pour que son protégé fût en situation de réussir promptement. C'était un bailleur de fonds modèle que M. de Banneville, grand seigneur, qui n'en avait pas l'air extérieurement, car il était fort broussailleux et négligé de sa personne, mais aimant les belles choses, ayant des tableaux, des livres anciens, des pierres gravées antiques de toute rareté. Il dépensa environ 600 000 francs. Morel s'assura le concours de divers artistes. Peu après mon entrée chez lui, je vis arriver Fourdinois, qui, avant de devenir l'ébéniste que vous savez, se faisait la main en donnant à Victor Paillard des modèles de bronze, et qui pendant deux ans fit avec moi de l'orfèvrerie et de la bijouterie. Puis vint Attarge, l'étonnant ciseleur, que je devais retrouver chez Barbedienne, puis Wilms, Buhot, etc., etc. Morel ne tarda pas à réussir, bien qu'il eût à lutter contre la concurrence des orfèvres anglais comme Mortimer, qui s'était attaché notre illustre ciseleur Vechte, ou comme Elkington, où était déjà entré Morel-Ladeuil. C'est qu'il apportait à Londres quelque chose d'inédit, qui devait plaire aux Anglais, la bijouterie d'un goût bien français..... »

Nous pourrions puiser encore largement dans nos notes prises ainsi presque sous la dictée de Constant Sévin ; mais ce léger croquis suffira pour donner au lecteur la physionomie exacte (qu'il est utile de retenir) de l'activité de cette petite coterie d'artistes français installés à Londres vers 1848 et qui a laissé chez nos voisins des germes si féconds. Lorsque se produisit l'Exposition internationale de 1851, on put se rendre compte des conséquences d'une telle collaboration dans les œuvres de l'industrie anglaise, qui apparut tout à coup comme animée d'un souffle nouveau. Le comte de Laborde signala ces progrès d'une nation étrangère, non sans en tirer des conclusions alarmantes au point de vue de la concurrence qui s'annonçait pour notre pays. L'exposition d'orfèvrerie et de bijouterie de la maison Morel fut extrêmement remarquée. Le duc de Luynes signala notamment plusieurs pièces d'une « perfection et d'une beauté rares », telles qu'un vase d'argent doré orné d'un bas-relief d'argent à sujet de chasse dans un branchage de chêne; un sucrier d'argent doré à couvercle ciselé d'ornements en reliefs très amortis; une coupe en agate orientale dont la garniture d'or se composait d'ornements émaillés et d'oiseaux de paradis; et une coquille de nautile en lapis, soutenue par deux tritons émaillés entourés de plantes et de fleurs marines, et reposant sur un rocher couvert d'eau et de corail. La plupart de ces œuvres étaient de la composition de Constant Sévin. Parmi les coupes exécutées par Morel, à cette époque, il en est une surtout qui fait le plus grand honneur au talent de composition de Constant. Un jour un client avait apporté à l'orfèvre un petit bloc de lapis d'une grosseur exceptionnelle. Il désirait qu'on en tirât une coupe. Il s'agissait de trouver un sujet qui, tout en s'adaptant à la forme particulière du bloc de lapis, conservât ses dimensions. Constant imagina une espèce de coquille dont le pied représente Andromède attachée au rocher et que le dragon s'apprête à dévorer; l'anse figure Persée sur un cheval et

LE BRONZE ET L'ÉMAIL (XIXe SIÈCLE).

PHOTOTYPIE A. QUINSAC & G. BAQUIÉ — RUE CLAUDE-BERNARD, PARIS.

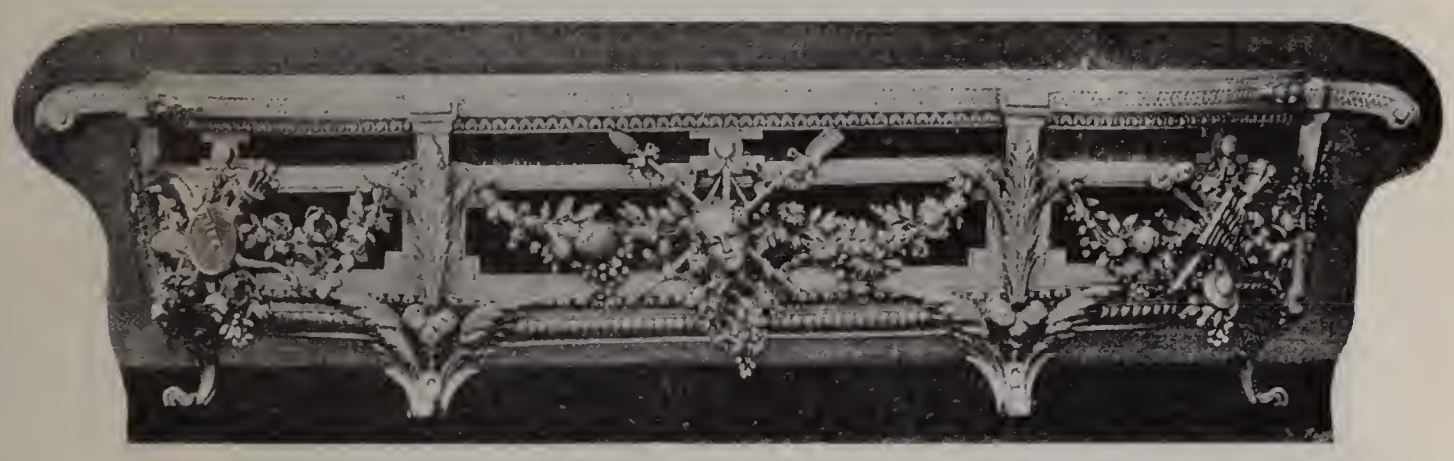
(Hauteur : 68 centimètres).

PENDULE RENAISSANCE EN ARGENT, ÉMAILLÉ

Composée par CONSTANT SEVIN et exécutée par la maison BARBEDIENNE pour M. Probasco (de Cincinnati.)

LES STATUETTES SONT EN IVOIRE ET ONT ÉTÉ MODELÉES PAR CARRIER BELLEUSE

levant le bras pour frapper. Les personnages sont en or émaillé. Cette admirable coupe fait aujourd'hui partie de la collection de Mme Hope. Un autre travail de Constant Sévin, exécuté également pour Morel, plus considérable encore, avait obtenu un vif succès à l'Exposition de 1849, à Paris. C'était un grand surtout de table qui avait été commandé par le prince Radziwill; la pièce du milieu rappelait l'origine de l'anoblissement de la famille du prince, c'est-à-dire une scène de chasse au milieu de laquelle un prince de Lithuanie, près d'être éventré par un sanglier, est sauvé par un serf qui tue l'animal. Le prince de Lithuanie dit au serf, ancêtre des Radziwill : « Sonne de la trompe, et tout le pays qui entendra le son de la trompe t'appartiendra. » Constant Sévin combina toutes les pièces du surtout, de façon à ce qu'elles fussent expressives et dans le même caractère. La scène principale, montrant le prince de Lithuanie désarçonné au moment où le serf frappe le sanglier de son épieu, se passe sur un rocher couronné aux armes des Radziwill; les candélabres, tous différents, figurent deux sapins sur des rochers, un garde sonnant du cor, etc. Les figures de la pièce du milieu modelées par Schœnewerck et Jacquemart ont 40 centimètres de hauteur. Le tout est en argent massif. Constant Sévin fit entièrement



Corbeille de milieu de table, de style Louis XVI, en bronze argenté, composition de Constant Sévin, exécution de la maison Barbedienne (grandeur moitié de l'original).

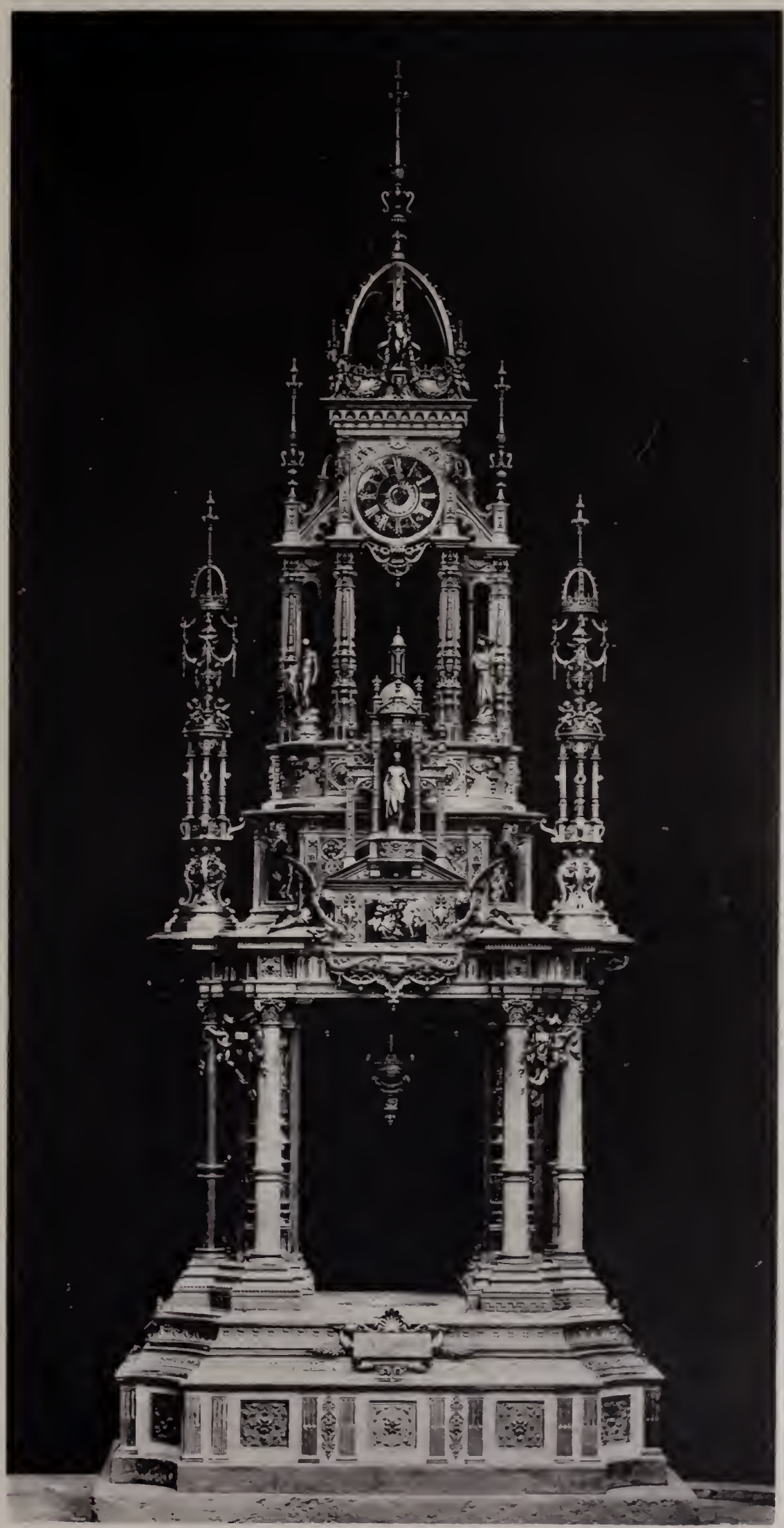
cette composition avec tant de conscience qu'il voulut modeler sur nature les sapins couverts de neige ; le duc de Luynes, toujours empressé quand il s'agissait d'aider un artiste, de le conseiller, l'invita à venir passer quelques jours dans son château pour y jouir de ce spectacle hivernal. Le rapport officiel de l'Exposition de 1849, qui signala ce magnifique surtout, ne donne pas même le nom de Constant Sévin, qui l'a composé! Il est vrai qu'il ne parle pas davantage de Schœnewerck et de Jacquemart, les sculpteurs des figures. Ce sont là des lacunes malheureusement habituelles, et qui ne sont pas une des moindres injustices de notre temps à l'égard des artistes décorateurs!

Les brouillards de la Tamise n'ont pas la réputation d'être longtemps séduisants pour nos yeux français qui aiment la claire lumière et le gai soleil. Constant Sévin prit la nostalgie de Paris. Revenir était facile, d'autant plus que son camarade de chez Morel, Henri Fourdinois, l'avait recommandé à son père, l'habile ébéniste. Constant resta quelques mois de l'année 1850 chez celui-ci. Puis un de ses amis, M. Dubois, fabricant de céramique à Limoges, lui offrit de venir dans cette ville pour fournir des modèles à sa fabrique. C'était un art tout nouveau à pratiquer. N'importe, il accepta et se mit à composer des pièces de porcelaine, des vases, des assiettes, etc. Mais, bien qu'il eût là une vie facile, installé avec sa famille dans une petite maison ombragée de verdure, Constant rêvait mieux pour l'emploi

de son talent arrivé à maturité. En 1855, il revint à Paris et fut mis en rapport avec M. Barbedienne, dont la maison commençait à prendre une extension considérable et ouvrait des voies nouvelles à la fabrication des bronzes d'art. Précisément à cette date M. Barbedienne venait de perdre le chef de ses décorateurs, un garçon plein d'avenir nommé Cahieu, enlevé à la fleur de l'âge par le choléra, et dont les œuvres, empreintes d'une grâce savoureuse et chaste, annonçaient en lui un maître. Il le remplaça par Constant Sévin.

Dès lors la vie de Constant se trouve pour ainsi dire identifiée à l'histoire de cette merveilleuse usine du bronze dont il ne cesse plus d'inspirer la production et qui l'absorbe tout entier jusqu'à la dernière minute. Sa bonne étoile l'a conduit au chef inespéré qui, sacrifiant toute considération d'argent à l'unique souci de faire des chefs-d'œuvre, ne lui refuse rien de ce qui peut lui permettre de réaliser ses moindres rêves d'artiste : il le sait, le comprend, et ne songe plus désormais qu'à donner pleine carrière à son imagination. Lui faut-il de l'or, des diamants, des pierres précieuses pour exécuter ce qu'il conçoit ? Le patron est là, toujours attentif, empressé à lui fournir tous les matériaux qu'il désire, et s'inquiétant moins de contenir les fantaisies coûteuses de l'artiste que des perfectionnements qu'elles peuvent comporter pour atteindre l'idéal entrevu. Lui plaît-il de faire un meuble ? A-t-il l'idée de quelque cheminée monumentale où la splendeur du marbre se mariera aux harmonies ardentes des bronzes ciselés et des plaques d'émail peint ? S'agit-il d'une torchère, ou bien de cabinets dont le décor féerique rivalisera d'éclat et de richesse avec les merveilles de la Perse ou de l'Inde? Constant Sévin n'a qu'à parler : ce n'est pas M. Barbedienne qui arrêtera son collaborateur dans cette voie de tentatives somptueuses du moment que l'art est le but, et qu'il est question de s'élever toujours plus haut pour atteindre la beauté. La matière? il se la procure coûte que coûte. Les ouvriers ? il les découvre et va les chercher parmi les meilleurs, ou bien il les forme. Les ateliers? il les installe, les dirige, les maintient sous une impulsion méthodique et volontaire dans la voie de perfection où une force intérieure le pousse lui-même. Non loin des magasins du boulevard Poissonnière, M. Barbedienne a établi, rue de Lancry, une fabrique qui est une cité véritable où vingt industries se combinent, s'associent, marchent sous sa direction minutieuse et ordonnée. Là existe un cabinet de dessin pour l'étude et la composition des modèles, un atelier de sculpture pour leur exécution en plâtre, en bois, en marbre, etc.; un atelier pour leur réduction mathématique ; une fonderie de bronze, d'argent, d'or ; un atelier de monture pour l'assemblage et l'achèvement des pièces fondues; un atelier de ciselure que dirigent des maîtres comme Attarge, auquel a succédé Cauchois-Morel ; un atelier de galvanoplastie ; un atelier de marbrerie ; un atelier d'ébénisterie ; un atelier pour les émaux cloisonnés, où l'on pratique tous les procédés des Japonais et à la tête duquel sont des artistes de premier ordre, tels que Gobert, puis Serres. Et tout cela organisé avec une méthode, marchant avec un ensemble qui fait penser à un orchestre où mille musiciens disciplinés obéissent au doigt et à l'œil du chef. Et tout cela — ce qui est mieux encore — animé par une estime et une affection réciproques, car chacun sait qu'un travail est apprécié à sa juste valeur et que ni la responsabilité ni l'honneur ne lui seront dérobés, quand la partie exécutée par tant d'individualités diverses viendra se confondre dans l'ensemble de l'œuvre...

Mais ce n'est pas ici une étude sur M. Barbedienne que nous écrivons, et nous n'avons pas à entrer davantage dans les descriptions des multiples rouages de la maison modèle qu'il a fondée et qu'il dirige depuis cinquante ans avec une prestigieuse autorité. Ceci est une tâche que nous essayerons d'accomplir un autre jour. Ce que nous voulons montrer, c'est l'étonnant labeur de Constant Sévin au milieu de cet outillage si compliqué, et les difficultés de son rôle. Combiner une composition, étudier soigneusement un modèle, en faire exécuter en plâtre une image que l'on corrige ensuite et dont on affine l'élégance,



PHOTOTYPIE BERTHAUD, PARIS

GRANDE HORLOGE EN BRONZE DORÉ

COMPOSÉE PAR CONSTANT SÉVIN, EXÉCUTÉE PAR LA MAISON BARBEDIENNE

cela n'est rien. L'important c'est d'avoir la connaissance absolue des matériaux qui entrent dans la composition de l'œuvre, c'est d'en calculer avec précision les effets; c'est d'en suivre une à une, dans les divers ateliers où ils sont successivement travaillés, les moindres fragments de l'objet qui doivent être réunis plus tard et former un tout parfaitement harmonieux, où nulle dissonance dans l'exécution ne puisse être remarquée; c'est enfin de savoir exactement les ressources du personnel immense que l'on fait mouvoir, comme un pianiste connaît le fort et le faible de l'instrument qu'il fait parler. A ce point de vue Constant Sévin était parvenu à un rare degré d'expérience et de dextérité. Qu'il exécutât une simple pièce d'orfèvrerie, une bonbonnière, un miroir, un flambeau, ou quelque énorme machine comme la fameuse horloge de l'Exposition de 1878, qui se décomposait en *plus de mille fragments*, et comportait l'emploi de nombreuses matières, il n'en conservait pas moins une égale assurance. Il est vrai qu'il se savait servi par des collaborateurs admirablement dressés à comprendre sa pensée. Pas une seule des pièces de cette horloge n'eut à venir deux fois à l'atelier de ciselure. Presque jamais Constant n'eut à indiquer, après la fonte et le montage d'une œuvre de choix, le plus petit correctif. Telle est l'unité d'esprit qui règne dans cette manufacture sans rivale, la cohésion de tous ses éléments, que l'impulsion une fois donnée, le modèle livré aux ateliers, il n'y a plus à avoir de craintes pour l'exécution : il en revient parachevé, sans qu'il y ait eu hésitation et incertitude d'interprétation.

Pendant trente-trois ans Constant Sévin travailla sans relâche pour la maison du boulevard Poissonnière, qu'il s'était habitué à considérer comme sa propre maison. Délivré du souci matériel de l'existence (car M. Barbedienne, qui l'avait engagé d'abord aux appointements mensuels de 600 francs, l'avait successivement augmenté, puis associé à ses bénéfices), il se donnait exclusivement à sa tâche, composant toutes sortes d'œuvres, selon sa fantaisie, cherchant des effets inédits, des associations de couleurs, des combinaisons de formes que sa verve créatrice ne se lassait pas d'inventer. « Allez toujours! » lui disait M. Barbedienne, que n'effrayait nullement la perspective d'encombrer ses magasins de productions qui couraient le risque de ne point avoir d'acheteurs. Et il obéissait. « Mais comment osez-vous exécuter ainsi tant d'œuvres importantes sans attendre qu'elles vous soient commandées? demandait un jour Mme de Païva à M. Barbedienne. — Ah! madame, répondait-il, si j'attendais les commandes, je ne les exécuterais jamais, ces œuvres! Ce qu'il faut, c'est devancer les désirs des amateurs. » Il avait raison.

« Voyez-vous, nous disait Constant Sévin, je ne puis m'intéresser aux choses que quand elles prennent corps, quand elles deviennent matière. Le dessin pour le dessin, cela n'a plus de charme pour moi. Mettre sur le papier, avec de jolis effets de plume ou de crayon, des objets méticuleusement fignolés, je l'avoue, cela ne m'intéresse pas. Mais ce qui me ravit, ce qui me procure une véritable griserie, c'est de créer, de créer, entendez-vous, en une forme palpable des choses qui sortent de mon imagination à l'état de rêve et que je revêts de tout ce que la nature nous offre de plus rare et de plus précieux; l'or, l'argent, les pierres fines, les marbres aux tons radieux, et l'émail, oh! l'émail surtout, ce sel terreux changé en diamant par la fournaise, et qui vient docilement, à mon caprice, s'incorporer à l'endroit que je souhaite de mon œuvre, et la faire resplendir! »

Il reprenait : « L'art que je préfère, je ne saurais pas bien vous dire ce qu'il est; mais je sens très nettement que j'ai une tendance à aimer ce qui est élégant, amusant par le détail, et même ce qui a un peu de préciosité. Je suis loin d'admirer sans restriction Gouthière que je trouve trop sec, trop dur, trop absolu dans l'effet, même en ses meilleures compositions. J'ai beaucoup aimé Salambier; je l'aime moins à présent. D'ailleurs, je cherche, je cherche sans cesse, et si j'emprunte aux styles du passé, Barbedienne pourra vous le dire,

j'interprète toujours. Ce que je voudrais, c'est me reprendre à mon point de départ. Ne sommes-nous pas tous plus ou moins esclaves de la vie déjà vécue? Ah! savoir ce que je sais et pouvoir recommencer, quel rêve! Alors, je crois que j'aurais du talent! »

Constant avait une admiration profonde pour M. Barbedienne. « C'est un homme prodigieux, nous disait-il, et le désintéressement même. Savez-vous que c'est à lui que les sculpteurs doivent de gagner un peu d'argent en ce temps-ci? Il leur distribue plus de 200 000 francs chaque année, sur le produit des réductions de leurs œuvres par le procédé Collas. Et c'est lui-même qui a eu l'initiative de leur proposer une part sur les bénéfices de ces reproductions. Ils ne rêvaient pas tant! Barbedienne eut l'idée, un jour, il y a trente ans bientôt de cela, d'aller trouver Cavelier. Jusqu'alors il n'avait encore fait de reproduction que d'après les antiques. Cavelier venait d'achever pour le duc de Luynes une *Pénélope* qui lui avait été payée 12 000 francs. « Voulez-vous que je la reproduise? » lui demanda-t-il. Cavelier a gagné plus de 80 000 francs avec cette *Pénélope*. Paul Dubois avait fait des chefs-d'œuvre sans gagner un centime. Il était profondément découragé et songeait à entrer dans l'administration de la Ville de Paris où, je crois, son père occupait une haute situation. Barbedienne lui dit : « Voulez-vous que je reproduise vos œuvres? » Paul Dubois gagne 50 000 francs par an maintenant avec les reproductions. »

Comme nous demandions à Constant Sévin de nous fournir une liste des principales œuvres composées par lui : « Voilà, nous dit-il, ce qui me serait impossible, par exemple! Depuis que je suis chez Barbedienne, j'ai exécuté peut-être deux mille dessins. Parmi nos grands travaux, je puis vous citer les bronzes du roi de Hollande, les bains du roi des Belges, la chapelle et le tombeau du prince Albert, à Frogmore, près de Windsor, commandés par la reine d'Angleterre, les candélabres du Kremlin, les portes du tombeau de Nicolas à Odessa, les bronzes de l'hôtel de Mme de Païva,... que sais-je encore! Nos œuvres sont dispersées dans toutes les parties du monde, dans les châteaux royaux et chez les riches amateurs. Et il n'y a pas de jour que nous n'en créions de nouvelles. Quelque temps avant l'Exposition universelle de 1878, Barbedienne me dit : « Constant, que pensez-vous faire pour l'Exposition? » La question m'embarrassa, car si j'ai beaucoup travaillé je n'en suis pas moins un peu rêveur et paresseux. « Est-il vraiment nécessaire de faire quelque chose? lui répondis-je. Vous avez tant d'œuvres dans vos magasins que vous pourriez exposer! — N'importe, s'il vous vient une idée, communiquez-la-moi. » J'imaginai alors de lui composer la grande horloge que vous connaissez, un vrai monument qui devait coûter les yeux de la tête à exécuter. Je présentai mon plan à Barbedienne, pensant bien qu'il ne l'exécuterait pas : « Eh bien, c'est cela, Constant, me dit-il, vite à la besogne. — Mais vous voyez la dépense qu'une pareille pièce va occasionner. — Cela ne fait rien. Et nous l'avons exécutée! Oh! il n'a pas peur, Barbedienne! »

A propos de cette horloge qui, au point de vue du travail du bronze, est un pur chef-d'œuvre, absolument unique en son genre (on la reverra à l'Exposition universelle de 1889), il est une observation générale que nous devons présenter ici sur le talent de Constant Sévin. Si cet artiste, ainsi que l'a dit un fort bon juge, Auguste Luchet [1], » est un homme rare, pouvant, comme les Florentins, de ses propres mains exécuter tout ce qu'il conçoit, merveilleux d'art, de sentiment, de délicatesse, de grâce et d'esprit », s'il excelle dans toutes les pièces de petites dimensions où le bronze s'allie à d'autres matières précieuses, il s'en faut que, dans les œuvres de grandes proportions, il sache montrer une égale perfection de goût, une aussi magistrale sûreté de composition. L'habitude ou le sens des grands motifs architecturaux lui a manqué. Il est mal à l'aise quand il s'agit de construire

1. Auguste Luchet, *l'Art industriel à l'Exposition universelle de 1867*, p. 335.

(Hauteur : 1 m. 10, largeur : 1 m. 45).

PHOTOTYPIE A. QUINSAC & G. BAQUIÉ, RUE CLAUDE-BERNARD, PARIS.

CHEMINÉE EN MARBRE NOIR ET BRONZE DORÉ

Composée par CONSTANT SÉVIN

AVEC CONTRE-CŒUR EN OR GRAVÉ A L'EAU-FORTE ET ORNEMENTS BRUNIS

Exécutée par la maison BARBEDIENNE

un meuble, par exemple. C'est le détail seul qui l'amuse, comme il nous l'avouait lui-même, et c'est par le détail qu'il cherche à triompher; mais alors il cesse de rester fidèle à ce principe inexorable de toute composition décorative, à savoir que l'accessoire ne doit l'emporter sur le principal, et que l'ornement doit toujours être justifié par la fonction de l'objet qu'il enrichit, mais dont il ne lui est permis en aucun cas de troubler le caractère. Dans la merveilleuse horloge exposée en 1878, ce défaut de Constant apparaît d'une façon singulière. C'est un monument de bronze d'une hauteur de plus de quatre mètres, dont la forme rappelle vaguement une fenêtre du château de Chambord. On dirait une châsse d'église, et le cadran trop petit pourrait faire place au manchon de cristal où l'on enferme les reliques d'un saint : telle est la faute originelle de cette œuvre dont l'œil ne peut deviner du premier coup la destination. « Quand je vis pour la première fois, a écrit M. Lucien Falize [1], cet édifice de bronze, plus fin qu'une dentelle, plus précieux qu'un bijou, moi, orfèvre, je restai étonné, ravi, goûtant en connaisseur les émaux et les ciselures, et subissant sans m'en défendre la magie de ce merveilleux ouvrage. Une bonne femme de la campagne, qui passait près de moi, rompit le charme : « La belle église! dit-elle... » Il y a bien un cadran, mais si petit, si perdu dans l'ornement, et le pendule qui oscille dans la baie du premier étage est si menu, comparé à l'ensemble, que je cherche en vain l'utilité des autres parties de l'édifice. Quoi! c'est pour loger un mouvement de ce calibre qu'on a fait un si grand ouvrage; c'est pour une pièce d'horlogerie banale qu'on a dépensé 300 000 francs de recherches, d'invention, de travail et de goût, et on n'a pas songé à s'enquérir d'un horloger pour créer une grande âme à ce grand corps, et pour raconter dans un perpétuel mouvement, non plus l'heure qui passe en sonnant, mais tout ce que dit un régulateur de six pieds carrés, le jour, le mois, l'année, la révolution des astres, le chant du coq et la tombée du jour... » La faute commise ici par Constant Sévin est-elle irréparable? Nous ne le pensons pas, et M. Barbedienne, en la corrigeant, en l'atténuant, pourrait faire de cette œuvre sans égale qui porte le blason de la Ville de Paris, une merveille qu'en tout état de cause on ne doit à aucun prix laisser sortir de France, car elle est un prodige de notre industrie du bronze.

Nous ne nous attarderons pas à décrire les principales pièces exécutées par notre artiste durant son long séjour dans la maison du boulevard Poissonnière ; un volume n'y suffirait pas. Nous disions, en commençant, qu'il laissait après lui des chefs-d'œuvre dignes du temps de la Renaissance. Et, en effet, n'est-ce pas le mot qui convient pour tant d'objets délicats, d'une composition exquise et d'une grâce savante, qu'il a tirés de son cerveau? M. Barbedienne a publié une appréciation exacte du talent de son collaborateur dans le remarquable rapport qu'il a rédigé sur les travaux de métal précieux à l'Exposition universelle de 1867 : « On peut dire de M. Constant Sévin, sculpteur ornemaniste, que l'histoire future du travail mentionnera ses compositions. L'art grec est la base de ses croyances et la règle première de ses études; et, lorsqu'il se laisse aller à d'autres inspirations, soit dans le genre Renaissance, soit dans le genre Louis XVI, son style reste sobre et pur. La connaissance de toutes les ornementations antiques et modernes est profonde. Il a pu mener à bonne fin des compositions chinoises, hindoues, persanes, byzantines, mauresques, gothiques, au point que des connaisseurs se méprennent sur leur origine; c'est, de plus, l'un des rares artistes qui se préoccupent des qualités décoratives propres et particulières à chacune des matières qu'il met en œuvre. »

Voilà l'opinion impartiale et autorisée de l'homme qui a le mieux connu Constant Sévin et qui, pendant trente-trois ans, a pu chaque jour juger les mérites de son esprit et de son cœur. L'anecdote suivante, qui nous a été contée par Constant Sévin, et par laquelle

1. *L'Art moderne à l'Exposition de 1878*, p. 362.

nous terminerons, montrera mieux que des paroles la haute estime, la sincère affection que M. Barbedienne avait pour son brillant collaborateur. C'était à la fin de l'Exposition de 1878. Le grand fabricant de bronze reçoit un jour du cabinet du ministre une lettre lui annonçant qu'à la suite de ses succès il est nommé commandeur de la Légion d'honneur. Il court au ministère : « Je vous remercie pour moi, dit-il, mais que donnerez-vous à mon collaborateur Constant Sévin? — N'est-il pas chevalier de la Légion d'honneur? — Oui, depuis 1867; mais il mérite la croix d'officier. — C'est que nous ne disposons pas d'un nombre de croix suffisant. Mais si j'abandonne la croix de commandeur, nommerez-vous Constant officier? — Oui, ce sera possible. — Alors, nommez Constant. »

Un pareil trait n'honore-t-il pas autant que son auteur celui qui s'est rendu digne de telles preuves d'estime? Nous voudrions que le nom de Constant Sévin fût préservé de l'oubli et que, dans le musée des Arts décoratifs, définitivement installé, une plaque de marbre ou un médaillon de bronze consacrât cette mémoire, qui mérite de rester glorieuse dans l'histoire de nos industries d'art.

VICTOR CHAMPIER.

LE MUSÉE ET LES COLLECTIONS

DE LA

MANUFACTURE DE SÈVRES

(*Suite*[1].)

RONGNIART ne s'occupa pas seulement de remettre de l'ordre dans l'administration de la Manufacture abandonnée à elle-même pendant les années de troubles qui avaient précédé son entrée en fonctions, et de chercher à perfectionner la fabrication; il visa plus haut et, dès le début, il voulut faire de l'établissement dont la gestion lui avait été confiée une sorte de Conservatoire des arts céramiques destiné à venir en aide à l'industrie française, et dont le rôle ne devait pas se borner seulement à produire de la porcelaine. Le « Traité de commerce », en inondant la France de *faïences fines* ou *terres de pipe* sorties des manufactures du Staffordshire, avait eu pour conséquence de ruiner et de faire disparaître en partie les fabriques de faïences à émail stannifère auxquelles Rouen, Nevers, Moustiers, Strasbourg et tant d'autres villes avaient dû la richesse et la réputation, et, pendant plusieurs années, nous étions restés tributaires de l'Angleterre; mais nos industriels avaient bientôt compris que, sur ce terrain comme sur beaucoup d'autres, nous étions de force à lutter, et bientôt de nouvelles manufactures s'étaient élevées à Montereau, Chantilly, Sarreguemines, etc., dont la fabrication était dirigée par des chefs d'ateliers venus pour la plupart de la faïencerie de Douai fondée vers 1780 par deux Anglais, les frères Leigh. Malgré le succès commercial rapidement acquis de ces manufactures qui répondaient à de réels besoins, Brongniart s'était bien vite rendu compte du degré d'infériorité dans lequel cette fabrication était restée, et, dès l'an 12, il avait proposé au ministre de chercher à la perfectionner en créant à Sèvres un atelier spécial pour lequel il demandait la modeste somme de 26 000 francs, qui

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 9e année, page 140.

aurait été remboursée, et au delà, par la vente des produits. Sa proposition fut rejetée. On allégua, d'une part, l'état de pénurie dans lequel se trouvait le trésor, et, d'autre part, les bénéfices considérables réalisés par les entrepreneurs des manufactures que nous venons de citer, bénéfices qui prouvaient, lui disait-on, que cette fabrication n'avait pas besoin d'être encouragée; on ajoutait enfin que « l'idée de transformer en fabrique de faïence la Manufacture de porcelaine serait trouvée ridicule et que cela achèverait de perdre cet établissement de réputation ».

Brongniart n'insista pas, mais, dès ce moment, il conçut le projet de réunir à Sèvres des spécimens des fabrications françaises et étrangères, afin de pouvoir facilement établir la comparaison entre elles et maintenir constamment les produits de notre industrie au-dessus de ceux des nations rivales; il voulut y joindre les échantillons des matières premières pouvant offrir quelque intérêt, des modèles de fours, de tours ou d'instruments dont l'usage ou la forme seraient inconnus en France, et créer ainsi une collection -- il n'avait pas encore l'ambition d'en faire un musée — de tout ce qui était relatif à l'art de la poterie. Encouragé en haut lieu et admirablement servi par les circonstances, il réussit au delà de ses espérances.

Daru, notamment, qui avait pour son caractère et ses hautes capacités une profonde estime et qui lui portait une affection dont il lui donna souvent des preuves, lui fut des plus utile en cette circonstance. Nommé, à la suite de la glorieuse campagne de 1805, administrateur de l'Autriche et des provinces conquises par nos armées victorieuses, il provoqua de la part des directeurs des manufactures de porcelaines et de poteries l'envoi de matières premières, de produits manufacturés et de *mémoires* relatifs aux procédés de fabrication. Les lettres qu'il écrivit alors à Brongniart sont des plus intéressantes en ce qu'elles donnent de nombreux renseignements sur la Manufacture impériale de Vienne, en même temps qu'elles prouvent avec quel intérêt et quel soin jaloux l'Empereur et les personnes de son entourage suivaient les progrès de notre grand établissement national : « Il y a à Vienne, lui écrit-il le 13 frimaire an 14 (3 décembre 1805), une Manufacture que j'ai vue avec d'autant plus de plaisir qu'elle m'a donné de nouvelles preuves de la supériorité de celle que vous dirigez. Cependant cet établissement, quoiqu'il paraisse encore éloigné du degré de perfection qu'a atteint la Manufacture de Sèvres, est digne de comparaisons dont les plus habiles peuvent profiter. La fabrication de la porcelaine est, en Autriche, le privilège du prince, non qu'il y ait précisément une disposition législative qui interdise aux particuliers ce genre d'industrie, mais par une suite du soin qu'on a eu de ne pas l'encourager; de sorte que, par le fait, le prince fait le monopole de cette marchandise comme celui du sel et du tabac. Il résulte de ce défaut de concurrence qu'on ne fait pas tous les efforts possibles pour perfectionner les produits et que la nécessité de se mettre à la portée des consommateurs de toutes les classes oblige la Manufacture à faire un grand nombre de pièces grossières. Cette Manufacture approvisionne non seulement tout le pays, mais encore la Turquie, du moins en partie, car elle y exporte par an cinq cent mille tasses à café... Cette fabrique donne du plus commun et de l'assez beau. On dit qu'elle fait une pâte très solide et *on est dans l'opinion que la vôtre ne l'est pas autant*. Comme il ne s'agit pas ici de cacher ses torts, mais de s'en corriger, il faudrait vérifier le fait, remonter à la cause et perfectionner les procédés si c'est aux procédés et non aux matériaux que tient cette solidité. »

Quelques jours plus tard, le 21 frimaire (11 décembre), en lui annonçant l'envoi d'un *Mémoire* de Niedermayer, le directeur de la Manufacture de Vienne, il revient sur cette question de la supériorité de la porcelaine allemande au point de vue de la solidité de la pâte : «... La Manufacture de Vienne est loin de la perfection qu'a atteinte celle de Sèvres,

surtout pour les formes et la grandeur des pièces ; mais elle croit, ou, du moins, elle prétend que ses produits sont plus parfaits quant à la solidité de la matière. C'est un fait que je vous prie d'examiner avec impartialité, afin de voir si l'avantage de la Manufacture de Vienne (supposé qu'il existe) tient à la nature des terres qu'elle emploie, s'il ne serait pas possible de perfectionner celle que nous employons et dans quelle proportion seraient les avantages de ce perfectionnement avec les frais qu'il coûterait. La Manufacture que vous dirigez avec tant d'habileté ne doit avoir qu'un objet, celui d'être constamment la première de l'Europe sous tous les rapports. Ce n'est pas dans un esprit de spéculation que l'Empereur a pris

Dessin de Masson pour le service *à arabesques* exécuté en 1783 (collection du musée de Sèvres).

cette Manufacture sous sa protection spéciale. Il importe assez peu qu'elle produise quelques mille francs de bénéfices; mais il est essentiel qu'elle soit toujours un objet d'émulation en tendant sans cesse à la perfection des produits. Elle le peut et le doit puisque son administration n'est pas obligée de chercher des bénéfices. Il pourra en résulter que l'Empereur n'en retirera que peu de profits, mais le commerce de France y gagnera, s'il ne reste pas en arrière de la perfection dont vous avez donné l'exemple; et cette vue est plus noble et plus digne de l'Empereur que le calcul d'un petit bénéfice sur cet établissement. »

Brongniart n'eut pas de peine à démontrer que la prétention, émise par le directeur de la Manufacture de Vienne, de produire une porcelaine plus *solide* que celle de Sèvres, tenait probablement à ce que l'on jugeait encore à l'étranger la porcelaine française d'après celle qui avait été fabriquée exclusivement pendant les trente premières années de l'existence de

la Manufacture, celle qui avait établi sa grande réputation et à laquelle la fusibilité de son émail avait justement fait donner le nom de *tendre*, mais dont la fabrication, déjà considérablement ralentie depuis 1785, était entièrement abandonnée depuis qu'il avait pris la direction de l'établissement.

Cependant, dans le cas où il aurait existé une différence dans la nature et la composition des pâtes employées dans les deux manufactures, et persuadé que la connaissance des procédés de fabrication, même lorsque celle-ci est fondée sur d'autres bases, peut faire naître des idées utiles, il joignit à sa réponse une série de questions relatives à la fabrication, et surtout une demande assez étendue de matières premières et de matières fabriquées. L'envoi qui suivit cette demande comprenait plusieurs pièces assez intéressantes qui figurent aujourd'hui dans les vitrines du musée de Sèvres, et parmi lesquelles nous signalerons plus particulièrement des spécimens d'application d'or en relief et de platine, et, surtout, une tasse qui est comme une sorte de palette extrêmement remarquable des couleurs employées dans la Manufacture de Vienne et sur laquelle on voit, entre autres, ce bleu sur ton si particulier trouvé par le savant chimiste Leithner et le noir d'urane, si pur et si profond, avec lequel on exécutait les bizarres décorations en silhouette si fort à la mode en Allemagne à la fin du XVIIIe siècle.

En échange de ce cadeau, Brongniart fit au directeur de la Manufacture de Vienne un envoi de pièces fabriquées à Sèvres, et, suivant l'avis de Daru, ce présent fut plus considérable que celui qu'il avait reçu.

Sa collection s'enrichit, en cette même année 1806, toujours par l'entremise de Daru, d'une série d'échantillons et de pièces de la Manufacture de Berlin. Ces porcelaines, d'une fabrication soignée et dont les couleurs étaient *glacées* d'une façon vraiment extraordinaire, furent apportées à Sèvres par le Directeur lui-même, M. de Rosenstiel, à qui l'on donna non seulement des porcelaines de Sèvres pour une somme bien supérieure à celle du présent que l'on avait reçu, mais auquel on ne voulut pas faire payer les pièces qu'il avait manifesté le désir d'acquérir pour son compte personnel.

En 1807, Brongniart, poursuivant la réalisation du projet qu'il avait conçu, continua à demander des spécimens de la fabrication des principales manufactures. Toujours secondé par M. Daru dont le zèle et la complaisance affectueuse ne se démentirent jamais, il obtint facilement des porcelaines de Furstemberg et des fabriques secondaires de l'Allemagne, dont les directeurs se soumirent d'assez bonne grâce aux exigences du vainqueur, à l'exception de celui de la Manufacture de Meissen, qui souleva, à ce propos, un incident qui est, du reste, tout à son honneur.

On sait qu'après la découverte du kaolin d'Aüe par Bœttger, et l'établissement de l'industrie de la porcelaine en Saxe, au commencement du XVIIIe siècle, on avait exigé des ouvriers qu'ils gardassent « sous peine de mort » les secrets de la fabrication, ce qui n'avait pas empêché cependant que ces secrets n'aient assez promptement transpiré au dehors, et que, quelques années plus tard, de nombreuses manufactures, dirigées ou fondées par des transfuges de Meissen, ne se fussent élevées, non seulement en Allemagne, mais encore dans d'autres contrées de l'Europe. La formalité du serment n'en était pas moins restée obligatoire pour tous ceux qui travaillaient à un titre quelconque dans la célèbre fabrique et son directeur, Steinauer, tout en préparant les échantillons qui lui avaient été demandés, ne se croyait pas en droit de les envoyer, « à moins, écrivait-il, que S. M. le Roi, son maître, ne voudroit (*sic*) pas par un ordre exprès le dégager de son serment ». Il demandait, en outre, afin de dégager sa responsabilité, que l'on désignât une personne qui serait chargée de choisir au magasin de Dresde même des pièces fabriquées et à laquelle il donnerait « avec les prix, tout ce qu'il y avait de plus nouveau, tout en faisant observer que,

pour répondre aux demandes qu'il recevait journellement, il ne faisait que des porcelaines copiées sur des modèles ou des dessins anciens ». Les scrupules de l'honnête directeur furent facilement levés et les pièces de Meissen, envoyées à Sèvres au commencement de l'année 1808, vinrent grossir la petite collection en voie de formation.

Tout en usant ainsi de la bienveillance que lui témoignait Daru pour s'enrichir des pro-

G. de Saint-Aubin. — Dessin d'assiette au chiffre de Madame du Barry (collection du musée de Sèvres).

duits des plus célèbres manufactures allemandes, et faire tourner leur étude et celle de leurs procédés de fabrication et de décoration au profit de l'établissement qu'il dirigeait, Brongniart ne négligeait rien de ce qui pouvait servir au progrès de notre industrie nationale. Déjà, à la suite de l'Exposition de 1806, il avait prié le ministre de l'intérieur d'adresser aux fabricants de province une lettre dans laquelle on les invitait à laisser, en vue de former ce que l'on appelait « une collection nationale », les échantillons des poteries et porcelaines qu'ils avaient exposées et « qu'ils ne tiendraient pas à faire revenir », et cet appel avait été entendu. Enhardi par ce premier succès, il fit écrire à tous les préfets de

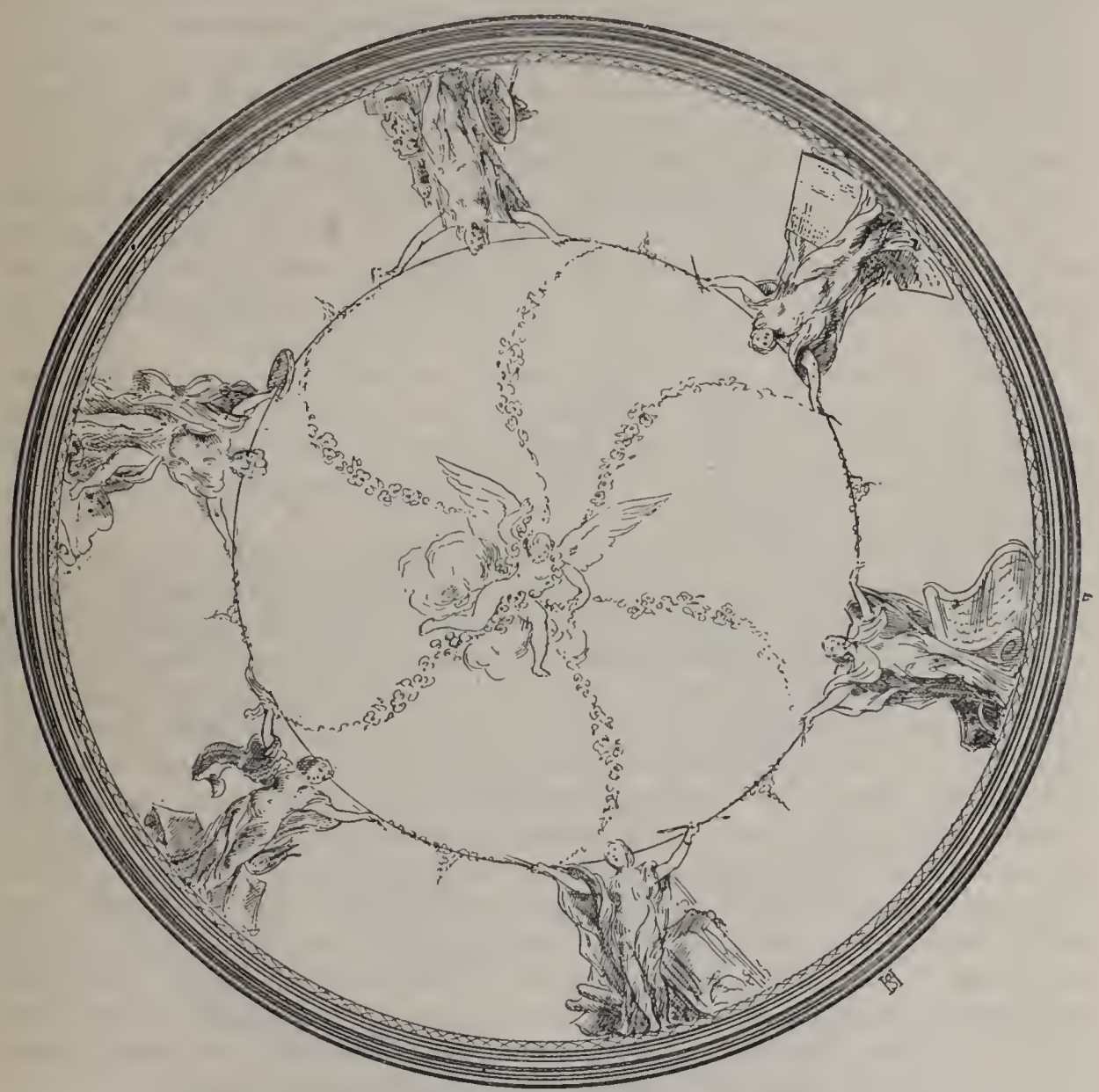
l'Empire pour les engager à lui faire parvenir des échantillons des matières premières et des produits manufacturés, et le Ministre entra d'autant mieux dans ses vues qu'il désirait que l'on fît à Sèvres des recherches sur les principes de la composition et de la fabrication des faïences et des poteries grossières et de leurs vernis, et sur les perfectionnements qui pouvaient résulter de leur étude; c'était, avec une légère atténuation, la reprise du projet que Brongniart avait émis quelques années auparavant et qui avait alors été dédaigneusement rejeté.

Deux voyages qu'il fit, l'un en France (1811) et l'autre en Allemagne (1812), et pendant lesquels il récolta lui-même tout ce qu'il crut devoir être propre à jeter du jour sur l'histoire de l'art de la poterie et, surtout, à aider aux progrès de l'industrie céramique, vinrent encore augmenter la collection qu'il formait avec tant de persévérance et de succès et qui devint alors assez considérable pour qu'il songeât à installer les divers objets qui la composaient, d'une façon convenable, et dans un ordre qui satisfît les recherches et les études des fabricants, des savants ou des archéologues. Ce désir le conduisit à chercher une classification raisonnée des produits céramiques et le système d'un musée qui devait réunir tous les éléments de cette classification et résumer, par conséquent, l'histoire de cet art de la poterie considéré sous tous ses rapports, c'est-à-dire sous celui de la fabrication depuis les briques les plus grossières jusqu'à la porcelaine, sous celui de la géographie ou de tous les lieux où se fabriquent des poteries, et, enfin, sous le point de vue chronologique, depuis les époques les plus reculées jusqu'aux temps actuels.

Vivant, ainsi qu'il le dit lui-même dans la *Préface* de son savant *Traité des Arts céramiques*, « à une époque où l'on a si bien apprécié l'ordre des faits, d'où naît l'ordre dans les idées, à une époque où cet ordre a produit dans les sciences naturelles et dans les sciences physiques et chimiques de si beaux résultats, ayant suivi les développements de ces principes féconds, les ayant non seulement adoptés dans ses opinions, mais aussi dans ses travaux comme naturaliste, ayant pu apprécier les avantages de la méthode de Linné, perfectionnée par de Jussieu, de Candolle, etc., il chercha à introduire le même ordre si fécond en résultats utiles dans l'art industriel qu'il était appelé à cultiver et à faire jouir cette industrie des avantages que l'emploi d'une bonne méthode fait obtenir ». C'est alors qu'il établit, en se fondant sur les principes de composition qui distinguent réellement entre eux les produits céramiques, les premières bases de cette classification des poteries en classes, ordres et sous-ordres qu'il devait développer plus tard et, pour ainsi dire, consacrer par la publication de son *Traité des Arts céramiques.*

A dater de ce moment, la collection s'accrut rapidement. Brongniart obtint facilement l'autorisation de faire, non pas positivement des échanges, mais de donner *à titre de remerciement,* des porcelaines, — de peu de valeur, il est vrai, — aux amateurs qui lui feraient présent de pièces offrant quelque intérêt. D'un autre côté, les voyageurs charmés de voir, par la classification rationnelle des objets, que leurs dons, quelque faibles qu'ils fussent, étaient étiquetés et annotés du lieu, de l'époque de provenance et du nom du donateur, et pouvaient ainsi être utiles à ceux qui voudraient pratiquer l'art de la céramique ou en écrire l'histoire, s'empressèrent de mettre à sa disposition les poteries qu'ils avaient pu recueillir. Les officiers de marine, surtout, furent mis à contribution par l'infatigable directeur et bien peu partirent sans recevoir de lui des demandes ou des instructions destinées à combler les vides du Musée naissant. Tous répondirent avec empressement à son appel et c'est ainsi que, sur le tableau des donateurs, on peut lire les noms glorieux des De Blosseville, des Laplace, Dupetit-Thouars, Bérard, Despointes, etc., etc. A leur tour, les fabricants multiplièrent leurs dons, flattés de voir que leurs produits et leurs noms figuraient ainsi au milieu de ces poteries venues de tous les coins du globe.

En mars 1816, Brongniart profita d'un voyage que faisait à Londres son beau-frère, M. Coquebentz de Montbrets, pour faire acheter des spécimens de porcelaines et de faïences anglaises, et lui-même, en 1820, partit, plein d'enthousiasme, pour l'Italie, où il comptait faire une ample moisson de richesses pour son cher Musée. « Je vais visiter, écrit-il au ministre quelques jours avant son départ, la terre classique de la céramique :



G. de Saint-Aubin. — Dessin d'assiette (collection du musée de Sèvres).

Turin, où la magnésie remplace le kaolin; *Doccia*, près Florence, où l'on possède, dit-on, la tradition la plus exacte des procédés de fabrication de la Chine; *Naples*, où le kaolin est, à ce qu'il paraît, remplacé par une argile d'origine volcanique. Il suffit de nommer *Arezzo*, ce siège des anciennes poteries étrusques et dont tous les environs sont encore remplis de leurs débris; *Faenza*, le berceau de la faïence; *Florence*, dont tous les monuments offrent la réunion des moyens que l'art de la faïence et la minéralogie peuvent donner pour la décoration des meubles et des édifices..... »

Son espoir ne fut pas déçu : il récolta dans son voyage un grand nombre de pièces et d'échantillons de porcelaines et de poteries, sans pouvoir pourtant, et malgré toutes ses

recherches, parvenir à se procurer une seule de ces faïences qui avaient fait autrefois la gloire d'Urbino et de Faenza. « Le feu n'était pas encore à cette marchandise », suivant l'expression de Saint-Simon; les familles patriciennes conservaient avec un soin jaloux, sur les dressoirs de leurs palais, les majoliques qui les ornaient depuis plus de deux siècles et que, du reste, les marchands ne cherchaient pas à acheter, ne sachant pas s'ils en auraient le placement. Quelque temps après son retour à Paris, cependant, en février 1822, il put réaliser son désir. Un Italien, M. Marcotti, vint lui proposer, moyennant la somme de 500 francs payables en porcelaines, l'acquisition de vingt-cinq plats — et autres pièces — des fabriques de Faenza. Malheureusement, le ministre de la maison du Roi, le marquis de Lauriston, ne se montrait pas très favorable à la Manufacture, dont Louis XVIII ne se préoccupait guère, et Brongniart n'osa pas lui demander d'approuver cet échange. Il se borna à choisir six pièces que Coquille, l'expert, évalua à 150 francs, et comme cette somme dépassait la valeur des présents qu'il était autorisé à faire, il écrivit à ce sujet au ministre une lettre dans laquelle il lui rappelait adroitement l'intérêt que le roi Louis XVI avait toujours témoigné à la Manufacture et dont il lui avait donné plusieurs fois des preuves, entre autres en lui faisant remettre les vases du cabinet Denon.

La petite collection commencée en 1804 devenait ainsi peu à peu un Musée important auquel il fallait un conservateur. Brongniart, qui savait reconnaître le mérite partout où il se trouvait, nomma à cet emploi un homme qui n'avait reçu qu'une instruction très élémentaire, mais dont il avait apprécié la grande intelligence et sur le zèle et le dévouement duquel il savait pouvoir compter.

Fils d'un petit aubergiste de Sèvres, Denis Riocreux, né le 1er janvier 1791, était entré en 1804 comme élève peintre à la Manufacture et venait d'être inscrit depuis deux ans sur les états du personnel fixe, lorsque, en 1814, un accident, en lui faisant perdre un œil, lui affaiblit tellement la vue qu'il se vit forcé de renoncer à la peinture. Brongniart, dont l'affectueuse sollicitude n'abandonna jamais les personnes qui, à un titre quelconque, étaient attachées à l'établissement qu'il dirigeait, adoucit le coup qui venait de frapper le jeune artiste en l'employant à classer et à étiqueter d'après ses indications une nombreuse collection de géologie qu'il venait d'installer à Paris, et, ce travail terminé, le fit revenir à Sèvres, où il le chargea d'abord de la distribution des couleurs, de la garde des modèles, puis de celle des collections auxquelles il l'attacha définitivement en 1826 avec le titre de conservateur. Riocreux continua dès lors l'œuvre commencée, ne cessant d'étendre et d'enrichir le Musée qui lui était confié et de le rendre ce qu'il est aujourd'hui, le plus complet et le premier du monde. En 1845, il publia sous la direction de Brongniart la *Description méthodique du Musée céramique*, et ce lui fut une grande joie et un grand honneur, à lui le petit peintre obscur d'autrefois, de voir figurer son nom à côté de celui de l'illustre savant, du célèbre membre de l'Institut, dont il était devenu le collaborateur et l'ami.

Brongniart mourut en 1847 avec la consolation de laisser en de bonnes mains l'œuvre qu'il avait fondée; sa perte affecta vivement Riocreux, qui se trouvait ainsi privé des conseils et du soutien de l'homme qui avait été son bienfaiteur et son guide et auquel il devait sa situation, mais elle n'arrêta pas ses travaux et le Musée s'agrandit de plus en plus, grâce à l'impulsion de son zélé conservateur. Lorsque, en 1870, il apprit la marche envahissante des armées allemandes, dès qu'il ne fut plus possible de douter de la triste réalité, on le vit, à l'âge de quatre-vingts ans, déjà malade, déployer une incroyable activité pour sauver ses chères collections. Dirigeant sur Paris d'innombrables caisses, emballant lui-même les pièces les plus précieuses, il réussit à mettre en sûreté la plus grande partie du Musée. Mais il voulut rester à Sèvres pendant l'occupation prussienne; c'était son poste d'honneur.

Il mourut le 28 février 1872, près de ce Musée qu'il venait de préserver de la destruction, après en avoir été pendant quarante-six ans le dévoué conservateur.

On voit par les pages qui précèdent que le Musée de Sèvres, dans la pensée de son illustre fondateur, est appelé à réunir et à conserver tout ce qui peut servir à l'histoire de l'art céramique en général, autant qu'à l'histoire des procédés de fabrication. Ce dernier but a

G. de Saint-Aubin. — Dessin d'assiette (collection du musée de Sèvres).

été parfaitement défini par Brongniart dans la préface de la *Description méthodique* dont nous avons parlé plus haut. « Ce Musée, dit-il, doit faire connaître les découvertes successives (qu'il ne faut pas confondre avec les progrès) des matériaux nouvellement introduits dans les arts; les livres de chimie le diront, mais obscurément pour le fabricant; personne ne prendra une idée précise de ces produits et de leurs effets qu'au moyen des échantillons conservés dans les musées durables et bien rangés.

« A moins que d'aller dans quelques fabriques royales qui ont conservé des pièces de toutes les époques de leur fabrication, on ne peut prendre aucune idée précise des change-

ments, en progrès ou en décroissement, qu'ont éprouvés les autres fabriques. Le soin que j'ai apporté, et qu'on continuera d'apporter, je l'espère, à se procurer de dix en dix ans au plus, des échantillons de la fabrication des célèbres fabriques de Meissen, de Vienne, de Berlin, de Munich, et des principales fabriques de France et d'Angleterre, répondra à cette question et permettra de comparer les progrès partiels avec les progrès généraux. »

En terminant, nous exprimerons le regret de voir qu'il n'existe pas de *Catalogue* de ce Musée si intéressant et si instructif. Les étiquettes qui accompagnent chacune des pièces qui figurent dans ses vitrines sont forcément incomplètes et ne parlent, du reste, qu'aux visiteurs. Cette lacune est d'autant plus regrettable que nous pouvons voir aujourd'hui avec quel soin, quelle science et quelle exactitude sont rédigés les *Catalogues* des musées étrangers, ceux de l'Allemagne surtout. Il y a là pour notre pays une sorte d'infériorité à laquelle il serait urgent de remédier et sur laquelle nous croyons devoir appeler l'attention de M. le Directeur des Beaux-Arts.

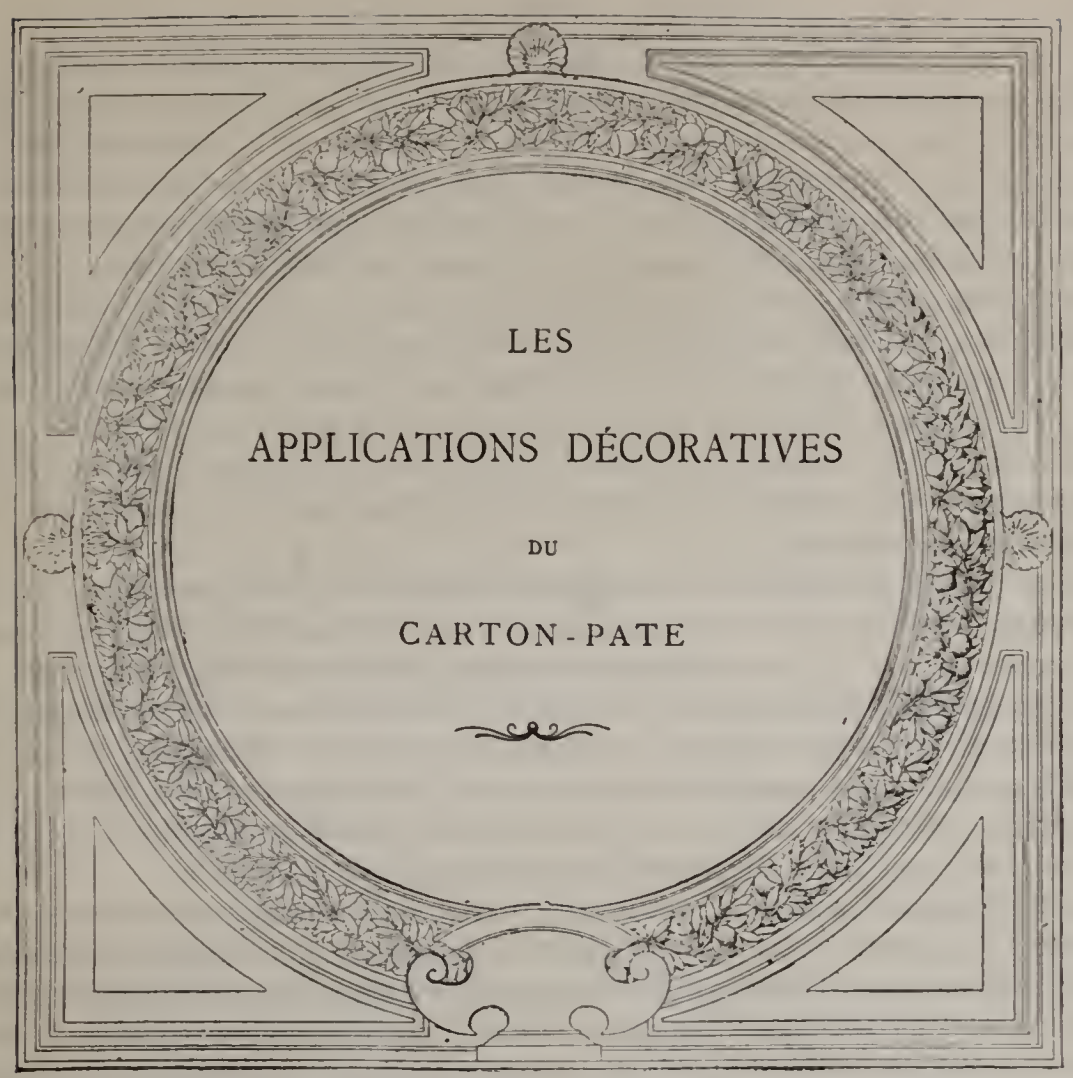
ÉDOUARD GARNIER.

(*A suivre.*)

PHOTOTYPIE BERTHAUD

GRÈS ALLEMANDS DE RAEREN

(COLLECTIONS DU MUSÉE DE MUNICH)



LES APPLICATIONS DÉCORATIVES DU CARTON-PATE

S'IL est un principe décoratif qui ait souvent été défendu, et à bon droit, dans cette revue, c'est celui qui impose au constructeur l'obligation de tirer un parti logique des surfaces qu'il a à décorer, en s'adressant exclusivement à la matière qu'il rencontre.

Le recours à des expédients plus ou moins heureux pour esquiver les difficultés ou dissimuler les défauts, et l'emploi de procédés imitatifs pour pasticher à peu de frais certains effets plus éclatants, doivent donc être sévèrement jugés.

Mais, si rigoureuse que soit cette règle, ne peut-on lui apporter quelque tempérament? Si la loi primordiale des arts décoratifs est l'alliance étroite du beau et de l'utile, il ne faut pas oublier non plus qu'en cas de conflit, toutes les fois qu'il s'agit d'art, le beau doit toujours garder voix prépondérante.

Les arts décoratifs ne peuvent d'ailleurs se renfermer dans des principes aussi absolus. Cet exclusivisme est tout au plus permis aux arts proprement dits, dont les manifestations ne sont subordonnées à aucune exigence matérielle. Pour les arts décoratifs, leur mission étant d'agrémenter tous les besoins de la vie de l'homme jusque dans ses plus humbles nécessités, ils sont obligés de tenir compte, dans leur développement, des conditions mêmes de la vie, de se plier à toutes les circonstances, bien plus, de se prêter à tous les accommodements, de façon à ne jamais abandonner la propagande du beau.

Voit-on, aujourd'hui, dans les difficultés incessantes de l'existence moderne, tandis que les matières premières deviennent chaque jour plus rares et plus chères, que la main d'œuvre, pour des raisons qui ne sont pas près de prendre fin, atteint des prix de plus en

plus élevés, et en même temps que les besoins de luxe ou tout au moins de bien-être sont répandus dans toutes les classes plus également, certes, que dans l'ancienne société, voit-on ce que serait l'habitation d'un homme non point seulement de la population laborieuse, mais encore de la bourgeoisie aisée, si l'on devait s'en tenir dans l'ornementation à la rigueur des lois décoratives! Quelles prisons insupportables deviendraient nos appartements, si l'on nous obligeait à contempler les briques des plafonds resserrées entre leurs solives de fonte grise, sous prétexte que le plâtre n'a pas le droit de les dissimuler, si l'on supprimait les ornements des corniches, des encadrements de glaces ou des bordures de tableaux, parce qu'ils sont en pâte, les moulures des portes ou les sculptures des lambris, parce qu'elles sont rapportées! Voyez-vous qu'on nous forçât à renoncer au papier peint, sous l'inculpation de contrefaçon des cuirs et des tentures, et qu'on nous poussât à bannir les artifices pervers de la peinture à l'huile qui nous trompe depuis si longtemps en jouant le marbre dans nos escaliers!

Que d'industries sacrifiées dont le concours aimable prête un charme à nos intérieurs! Où en seraient les arts délicats de la marqueterie et du laquage si nos pères, qui étaient de fiers décorateurs, ceux-là, n'avaient point montré quelque modération dans leurs jugements! Il n'y aurait plus bientôt que les hôtels de millionnaires où les architectes ne risqueraient plus jamais de pécher. Et encore! Cet excès dans l'application des principes décoratifs a souvent mal conseillé ceux qui ont eu la prétention d'asservir rigoureusement la décoration à la matière. Ils n'ont guère obtenu, la plupart du temps, que des résultats tout à fait contraires à la beauté; un vrai style de gares de chemins de fer.

En art, qu'importe la matière? L'essentiel, c'est d'être logique avec elle et de ne pas vouloir la faire servir à un rôle différent de celui que ses conditions de composition et de fabrication l'obligent à jouer. Il faut savoir vivre avec son siècle, ne jamais dédaigner aucun des procédés que met en œuvre la concurrence industrielle; il faut, au contraire, s'efforcer d'en tirer le meilleur parti possible dans l'intérêt du beau. C'est pourquoi, dans l'emploi de la sculpture aux décorations architecturales, il convient de ne point trop dédaigner certains procédés d'imitation dont l'habitude serait dangereuse et condamnable, si elle tendait à supplanter l'usage des pratiques régulières et des matières normales, mais qui peuvent présenter aux constructeurs une utilité incontestable, si l'on sait se restreindre à ne réclamer d'eux que des services pour lesquels ils sont indispensables.

Trop longtemps méprisé, trop exclusivement répudié jadis à cause du bas-prix des substances qui forment sa composition et de la vulgarité de son aspect qu'on est obligé de dissimuler avec l'aide de la peinture, le carton-pâte est pourtant une des diverses applications du moulage qui apportent un concours si utile et si précieux à la décoration des constructions modernes. On n'a plus besoin aujourd'hui d'insister pour le recommander à l'attention des architectes; ils savent apprécier ses qualités toutes personnelles de légèreté, de facilité et de rapidité dans la fabrication et de bon marché.

Plus humble que le stuc et la terre cuite qui, appelée à remplacer la pierre, possède depuis longtemps une véritable individualité artistique, le carton-pâte n'en rend pas moins à l'art de bâtir des services de premier ordre, qu'on ne peut exiger que de lui seul.

Son origine, pour être moins ancienne que celle du stuc et de l'art de la terre, qui se glorifient de remonter à la plus haute antiquité, est aussi noble, puisque les grands artistes de la Renaissance, en France et en Italie, se disputent l'honneur de lui avoir donné le jour.

On ne peut dire à quelle époque précise cette industrie a pris naissance [1]. On sait avec

1. Il est curieux de remarquer que les anciens Égyptiens connurent une sorte de cartonnage formé de superpositions de toiles collées et recouvertes de peinture appliquées sur du stuc. Ces toiles, découpées à jour, représentent des disques ailés, des déesses étendant leurs ailes, des symboles religieux; on les plaçait sur la poitrine de la momie. (Pierret, *Dict. archéol. égypt.*, p. 117.)

certitude qu'on l'employait couramment en Italie au xve siècle pour toutes sortes d'ouvrages de décoration.

L'éminent conservateur-adjoint des sculptures au musée du Louvre, M. Courajod, dans la si intéressante conférence sur *le Moulage et ses applications* qu'a publiée la Revue [1], a présenté plusieurs importants documents qui montrent à quel point les artistes italiens utilisèrent le carton dans toutes sortes d'industries. La décoration intérieure des maisons et des palais, le mobilier religieux et même le mobilier civil en tirèrent le parti le plus habile. M. Courajod a cité ici même, comme exemples, *la Vierge et l'Enfant Jésus* de la collection Timbal [2] et la Vierge de Jacopo Sansovino [3], toutes deux appartenant aux collections du Louvre.

Le savant professeur nous apprend également que, sous la Renaissance française, le carton fut employé au moulage des figures humaines, particulièrement pour les effigies après décès qu'on avait coutume de faire des rois et des grands personnages, telles que le masque de Jeanne de France, première femme de Louis XII, qui se trouve à la cathédrale de Bourges [4] et qu'a reproduit la *Revue des Arts décoratifs*.

Sous François Ier et sous Henri II, probablement avec les Italiens qui dirigèrent la décoration des maisons royales, le carton fut employé dans la fabrication des ornements des principaux châteaux, à l'intérieur des appartements. Du moins a-t-on cru en retrouver des vestiges à Fontainebleau, dans la salle des Gardes, et au Louvre, dans la chambre de Henri II.

Le carton-pâte fut également utilisé avec grand succès dans la fabrication des coffrets au xve et au xvie siècle [5], sans doute même antérieurement. De Laborde indique, en effet, sous le nom de pâte cuite, des applications de pâte, séchée au four, sur de petits coffrets en bois. Une dorure générale confondait ensuite la pâte avec le fond et donnait à ces ouvrages l'apparence de petits objets d'orfèvrerie. C'était une industrie facile et d'une mode probablement très répandue, car M. Courajod nous assure qu'on rencontre fréquemment aujourd'hui des coffrets de ce genre d'une fabrication assez ancienne.

Au xviie siècle, le carton-pâte semble avoir été généralement abandonné pour le stuc. Louis XIV tenait, d'ailleurs, singulièrement à joindre à la magnificence de l'art la somptuosité de la matière. Cela entrait dans sa politique. Il aimait le luxe solide, se plaisant à l'idée de puissance qu'évoquait l'amoncellement de richesses matérielles accumulées dans ses palais, et il tenait à donner à sa noblesse l'exemple de la dépense. Dans les appartements, les marbres les plus rares, les bronzes les plus beaux ou les bois les plus variés, l'argent même qui semble avoir été sa matière préférée, sont les matières employées exclusivement et à profusion pour l'architecture et le meuble. Le stuc apparaît tout juste dans les endroits où sa légèreté relative le rendait absolument indispensable : dans les plafonds.

Dès le commencement du siècle suivant, on supprima les solives apparentes des planchers et on les revêtit « de ces plafonds qui donnent tant de grâce aux appartements et que l'on décore de frises et de toutes sortes d'ornements agréables ». Le carton-pâte devait naturellement rentrer peu à peu en faveur. Pourtant le mépris qu'on éprouvait pour cette matière ordinaire et de bas prix fut cause qu'on ne l'employa pas encore en France dans les palais. Le stuc est encore uniquement chargé du soin de décorer les frises et les corniches des plafonds de Versailles. Les premiers essais en furent repris à l'étranger.

A la cour, le seul rôle qu'on lui permit de jouer fut celui qu'il avait rempli jusqu'alors

1. *Rev. des Arts décor.*, n^os de décembre 1887, février, mars, avril 1888.
2. *Rev. des Arts décor.*, mars 1888, p. 280.
3. *Id.*, p. 282.
4. *Id.*, *ibid.*, déc. 1887, p. 166.
5. *Revue des Arts décoratifs*, conférence de M. Courajod, avril 1888, p. 315.

dans l'organisation des amusements royaux. Il servait à la confection des grands chars de cavalcades ou de mascarades, à l'édification des architectures de théâtres, de fêtes ou de feux d'artifice, aux accessoires des opéras, des comédies ou des ballets, à la décoration des cérémonies et des pompes funèbres, particulièrement à la fabrication des catafalques, etc.

Cependant le carton servit quelquefois à l'ornementation économique des maisons bourgeoises. Au début de notre siècle, on en usait couramment. En 1806, Millin, dans son Dictionnaire des Beaux-Arts, lui consacre un assez long article dans lequel il fait valoir la commodité et le bon marché de son application. Mais on n'osait s'en servir encore que pour des saillies peu accusées. Pourtant, au Salon de 1808, on voit figurer un buste en carton de l'Empereur, par un sculpteur du nom de Gardeux [1]. C'est en 1817 que Mézières, en apportant quelques améliorations à la pâte, lui donna un commencement de vogue.

Jusque-là le carton-pâte semble n'avoir guère été qu'une pâte de carton proprement dite. C'est alors que la composition définitive de ce que nous entendons par carton-pâte ou carton-pierre, comme le désignent quelques-uns, est trouvée et assure son usage général.

On se plaignait, en effet, que la nature molle du carton ne permît pas de rendre avec assez de finesse et de netteté les contours délicats des ornements d'architecture, et qu'il ne fût guère possible de l'appliquer qu'à des surfaces unies. La nouvelle composition de la pâte, telle qu'elle est encore usitée aujourd'hui, la rendait à la fois plus ferme et plus ductile, la faisait pénétrer entièrement jusque dans les creux les plus profonds et les plus fins des moules et permettait de l'employer dans les conditions les plus diverses de la sculpture.

Le règne de Louis-Philippe amena le triomphe du carton-pierre. Ce procédé expéditif et peu coûteux servait merveilleusement le caractère et les projets du roi. Deux habiles décorateurs, qui succédèrent à M. Mézières, MM. Wallet et Huber, furent les collaborateurs du roi dans les constructions ou restaurations nombreuses qu'il entreprit. A leur suite, MM. Hirsch, Romagnési et Bernard firent faire de grands progrès à cette industrie, dont les résultats heureux furent très appréciés à l'Exposition de 1844.

Une foule de palais et de monuments reçurent aussitôt, dans leur ornementation, l'application de la nouvelle pâte. Point n'est besoin de dire que le musée de Versailles, que Louis-Philippe considérait comme son œuvre personnelle, fut le premier à bénéficier de ce nouveau système de décoration. Le roi, qui disait du peintre Alaux, son décorateur ordinaire : « Ce qui me plaît dans M. Alaux, c'est qu'il a de la couleur et qu'il n'est pas cher », ne pouvait manquer de faire un raisonnement analogue à l'égard de toute la décoration de second ordre. Le bel escalier de la Reine, avec ses larges panneaux de marbres magnifiques, fut continué dans le même style jusqu'à l'attique du Midi, par un escalier de stuc, avec des ornements de carton, qui fut considéré comme un des brillants morceaux d'architecture de Versailles et que Gavard grava pompeusement.

Toute la décoration ou la restauration, dans les rares endroits où l'on s'avisa de restaurer, car on détruisit plutôt, furent exécutées au moyen des procédés de M. Mézières, perfectionnés par MM. Wallet et Huber. Les nombreuses salles des maréchaux, des guerriers et des amiraux célèbres reçurent, en échange de leurs anciens dessus de porte en menuiserie sculptés, dorés ou recouverts de vernis Martin de couleur verte, des attributs en carton-pâte uniformément dorés, qui ne remplacent certes pas les anciennes décorations, mais réussissent assez bien à imiter la sculpture sur bois. La grande galerie des Batailles, qui était la principale création du nouveau musée, a été à peu près entièrement décorée par l'architecte Neveu, de fleurons, d'encadrements et de cartouches confectionnés avec des moulages en carton-pâte.

On peut signaler bien d'autres monuments où furent appliqués les produits de cette

1. Gardeur.

industrie récente : les restaurations des palais de Fontainebleau et de Saint-Cloud et de l'église de Meaux; au Luxembourg, certains ornements dans la salle des séances et dans la chapelle; les sculptures de l'hôtel de ville à l'occasion des fêtes royales qui y furent données, par MM. Wallet et Huber, ainsi que la décoration des principaux théâtres, de l'Opéra, du Théâtre-Français, de l'Odéon, et de plusieurs théâtres de province et de l'étranger, notamment à Lille, Strasbourg, Compiègne et Bruxelles; les sculptures de l'église Notre-Dame de Lorette et de la Chambre des députés, œuvre de M. Romagnési, etc., etc.

Depuis plus de trente ans qu'on n'a cessé de tracer des voies nouvelles et de bâtir de toutes parts, et qu'on a dû concilier les besoins plus pressants de luxe avec les nécessités d'économie, l'industrie du carton-pâte a pris un développement considérable et a fini par prendre le pas sur les autres applications du moulage, dans la décoration intérieure des demeures les plus somptueuses comme des logements les plus modestes.

On peut définir aujourd'hui le carton-pâte une matière plastique formée d'une pâte de papier, triturée avec de la colle et dans laquelle on mélange une certaine quantité de craie. La composition, on le voit, est des plus simples. Le papier doit être choisi dans les papiers non collés, papiers de soie, papiers de chapellerie, papiers d'oranges, papiers à cigarettes, etc.; on emploie très généralement les vieux cahiers qui ont servi à contenir les feuilles d'or à l'usage des doreurs. La colle n'est autre que la colle de nerfs. Quelques-uns joignent à cette composition de la terre bolaire, mais sans véritable utilité.

La préparation n'est guère plus compliquée. Le papier est mis avec la colle dans un chaudron dans lequel on le fait bouillir; on porte ensuite cette pâte liquide dans un pétrin où on la manipule de la même manière que font les boulangers, en y ajoutant de la craie. La pâte est ensuite travaillée sur une table jusqu'à ce qu'elle ait acquis l'homogénéité et la consistance nécessaires. On en prépare alors des pains dont on approvisionne les ouvriers.

L'opération du moulage est produite par un estampage à la main. On pousse avec le doigt la pâte dans les cavités du moule, en se frottant constamment les mains de talc pour éviter que la pâte ne s'attache aux doigts. Les ornements sont pris isolément, sans le fond, puisqu'ils sont destinés à être rapportés sur des surfaces unies. Les diverses parties du moulage sont reliées et retenues entre elles par des fils de fer légers qui les empêchent de se rompre, et qu'on coupe, une fois l'ornement mis en place. La pâte reste dans le moule jusqu'à ce qu'elle arrive à une demi-siccité. Trop sèche, son application serait plus difficile. Les ornements sont fixés sur les surfaces à décorer avec de petites pointes et, lorsqu'ils sont fragiles, avec une couche de colle ou de barbotine. Ils sont ensuite revêtus d'une couverture de chaux, de couleur, ou de dorure suivant le décor qu'on veut obtenir.

Les moules sont exactement les mêmes que pour le moulage ordinaire, moules de plâtre, moules de soufre, qui prennent plus exactement l'empreinte des ornements qu'on veut reproduire, moules de gélatine qui se détachent mieux du moulage et permettent d'obtenir des morceaux très importants, sans rapporter les pièces ou sans avoir recours à un moule à bon creux.

Les avantages du carton-pâte sur les autres procédés analogues, c'est que, tout en acquérant, en séchant, une dureté à peu près égale à celle de la pierre, il possède une malléabilité et une élasticité que n'ont ni le plâtre ni le stuc. Il est absolument impossible avec ces matières d'obtenir des ornements aussi délicats et aussi nets et leur application contre les surfaces à décorer offre une difficulté tout autre. Dans bien des cas, ces applications décoratives nécessitant des constructions de charpente ou de menuiserie, le carton-pâte présente seul la légèreté suffisante pour se prêter à ces constructions d'une résistance relative. Nous verrons, pourtant, tout à l'heure, un procédé nouveau qui a fait, depuis quelques années,

une sérieuse concurrence au carton, dans ce cas spécial. Un avantage qui le recommande encore particulièrement, c'est le bon marché de sa fabrication.

Son inconvénient le plus grand réside dans la susceptibilité de la pâte, qui est très sensible à l'action de l'humidité. On est obligé, pour préserver les décors de carton-pâte de cette influence, d'avoir recours à des couches de peinture à l'huile plus ou moins nombreuses. Il n'est pas de doute qu'on arrive un jour à corriger cette imperfection, mais, dès à présent, les avantages et les inconvénients de cette matière doivent diriger son emploi.

Il devient évident que c'est une erreur tout à fait grave que de vouloir faire servir le carton-pâte à la décoration extérieure des habitations, lorsqu'il est prouvé que sa matière ne peut résister à l'influence de l'humidité, et lorsqu'il est toujours possible d'employer sans inconvénient pour les ornements extérieurs, soit les matériaux qui ont naturellement servi à la construction, soit l'aide d'autres procédés de moulage plus résistants, tels que la terre cuite.

A l'extérieur, le rôle du carton-pâte doit se renfermer dans des attributions très étroites et très spéciales : la décoration des constructions provisoires, si fréquentes aujourd'hui, qui doivent être élevées avec rapidité et économie et qui demandent, par le caractère de leur destination, une certaine élégance; la décoration extérieure et intérieure par conséquent, des bâtiments d'expositions, de panoramas, les constructions de toutes sortes pour les fêtes, les cérémonies, les feux d'artifice, etc., auxquelles il était déjà employé il y a longtemps.

Mais sa véritable application est dans la décoration intérieure des monuments et des appartements. Aujourd'hui que, grâce aux améliorations apportées dans la fabrication, il peut se prêter à tous les besoins des architectes, le carton-pâte a pour mission de remplacer la pierre ou le stuc dans la décoration des corniches, des plafonds ou des voûtes, dans les palais, les théâtres et les simples demeures particulières. Il se présente là avec tous ses avantages, légèreté, économie, finesse dans la reproduction, sans que son défaut principal ait l'occasion de se faire sentir.

La sculpture sur bois est devenue fort dispendieuse à cause de la cherté de la matière et du prix élevé de la main d'œuvre. Son entretien est difficile, et elle est sujette à autant d'accidents que les imitations. Elle est attaquée à la fois par la pourriture, les vers, la dessiccation qui amène la disjonction, les fentes dans les panneaux, sans parler de la question du poids qui interdit de l'employer dans certaines circonstances. Le carton-pâte peut rendre encore ici de réels services soit en remplaçant complètement les travaux de sculpture et de menuiserie, soit en concourant avec eux, en prenant, par exemple, pour sa part les morceaux les plus délicats et les plus difficiles de la décoration. C'est ainsi que, dans nombre d'habitations, les moulures des portes, des panneaux ou des encadrements sont obtenues en menuiserie, tandis que les sculptures plus fines, plus déliées, sont reproduites au moyen d'applications de carton-pâte.

Il y a pourtant des cas où la pâte est employée simultanément avec la sculpture sur bois d'une manière que l'on peut qualifier de frauduleuse. C'est le cas, par exemple, où l'on charge le sculpteur sur bois de décorer certains appartements jusqu'à la hauteur de deux ou trois mètres, alors que le restant de la décoration, dans les parties élevées, est fourni par des moulages de pâte. C'est là, il faut en convenir, un procédé dont l'honnêteté, au point de vue de l'art du moins, est fort contestable.

Le carton-pâte est également un procédé de restauration commode et économique. Dans toutes les grandes maisons industrielles sont, d'ailleurs, réunis des ateliers pour la sculpture sur bois et le moulage en carton-pâte. Une des principales maisons de Paris, la maison Cruchet, rue Pétrelle, où l'on nous a gracieusement permis la visite des nombreux ateliers et des vastes magasins, est ainsi organisée pour les différents genres de sculpture.

LA DÉCORATION DES PALAIS

Imp. Phot. Aron Frères, Paris.

ANGLE DE LA VOUSSURE DE LA CHAMBRE A COUCHER DU PREMIER ÉTAGE DE L'ANCIEN HOTEL SOUBISE

(PALAIS DES ARCHIVES NATIONALES)

Nous n'avons pas à nous préoccuper de l'application du carton-pâte au mobilier. On l'emploie comme jadis, avec sa composition ordinaire ou en pâte plus ou moins fine ou plus ou moins grossière, dans l'industrie de l'imagerie religieuse; on s'en sert également dans la fabrication des enseignes, des jouets, des mannequins, etc.

En Chine et au Japon, on fabrique avec une pâte analogue, formée de papier mâché imprégné dans de l'eau de gomme très forte, des vases de toute espèce. Mais, quant à l'imitation proprement dite des objets d'art ou de curiosité, nous croyons que le carton-pâte ne doit point faire concurrence au plâtre ou à la terre cuite.

Une autre industrie où le carton-pâte rend des services très importants est celle de l'encadrement. Sa composition est seulement un peu modifiée. Avec le papier de soie et la colle animale, on emploie pour la *pâte à doreurs* du plâtre à mouler et du blanc d'Espagne au lieu de craie, afin de donner plus de finesse à la pâte, et on y ajoute de la résine, afin d'obtenir plus de liaison et d'élasticité.

Il nous reste à dire un mot d'une composition assez récente qui tend, dans certains cas, à remplacer le carton-pâte à l'intérieur et surtout à l'extérieur des constructions; nous voulons parler du *staff*. Le staff est simplement une composition de plâtre et de chanvre. Les ornements de staff sont obtenus en appliquant dans les creux du moule, en suivant les formes de l'ornement, des filaments de chanvre qu'on recouvre d'une couche plus ou moins légère de plâtre liquide, suivant la dimension et par conséquent le besoin de solidité de l'objet. L'intérieur des ornements est, s'il le faut, soutenu par des armatures légères en bois. Le staff n'est autre chose qu'une variété du moulage en plâtre, qui, pour être d'un usage moderne, semble néanmoins se rattacher à une origine un peu moins récente; on peut, en effet, le reconnaître dans le *blanc en bourre*, sorte d'enduit composé d'argile, de chaux et de bourre qui était employé au siècle dernier pour la confection des plafonds. L'adjonction du chanvre au plâtre donne à ces moulages plus de solidité et de résistance et permet d'acquérir une légèreté très grande, supérieure même à celle du carton-pâte, par l'allègement d'une quantité notable de matière. Le staff a encore sur le carton l'avantage de n'être pas altérable à l'humidité.

Le staff est d'une application très facile, il est mis en place à l'aide de petites pointes, comme le carton, et peut, au besoin, se passer d'un revêtement de couleur. Pour la décoration extérieure des constructions provisoires, et dans les intérieurs, pour tous les ornements d'un relief un peu accentué, le staff est employé avec le plus grand succès. Tous les travaux de décoration de l'Exposition universelle de 1889, à l'exception des façades des pavillons des beaux-arts et des arts libéraux formés de combinaisons de terre cuite et de mosaïques, sont exécutés en staff. Il y a là des morceaux d'une importance exceptionnelle. Mais pour ce qui regarde la fabrication des ornements légers et délicats, d'une saillie peu prononcée, il ne peut entrer en concurrence avec le carton-pâte, qui n'a pas, sur ce point, cessé de conserver son rang.

En résumé l'utilité du carton-pâte est de simuler le bois ou la pierre en vue d'obtenir une économie importante dans la fabrication et la matière, de les remplacer dans certains cas où il est d'un emploi préférable à cause de sa légèreté (ici le staff peut entrer en concurrence avec lui), ou de permettre une plus grande rapidité pour l'exécution des ouvrages hâtifs et provisoires. Il sert à mettre à la portée de toutes les classes et de toutes les bourses le luxe coûteux de la sculpture. Le rapport du jury de l'Exposition industrielle de 1839 proposait même d'en faire l'application à l'ornementation des églises de villages, comme un moyen sûr de répandre le goût des arts dans les campagnes. L'essentiel est de savoir s'en servir avec logique et de lui fournir des modèles qui possèdent un véritable caractère d'art.

LÉONCE BENEDITE.

QUATRE PIÈCES D'ORFÈVRERIE

A PROPOS DE L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE D'ART INDUSTRIEL A BRUXELLES EN 1888.

I

Quiconque s'occupe d'art, d'histoire ou d'archéologie, a visité la magnifique exhibition d'orfèvrerie que nous a présentée l'Exposition de Bruxelles.

Nous songeons d'autant moins à en donner ici le compte rendu que ce travail a été fait; mais nous voudrions simplement appeler l'attention sur quatre pièces d'orfèvrerie ayant figuré à cette exposition, et, en décrivant celles-ci tour à tour, tâcher de faire connaître aux lecteurs de la *Revue des Arts décoratifs*, quelques-unes des découvertes que cette exposition a permis de faire dans le domaine de l'histoire de l'orfèvrerie.

Tout d'abord parlons de la magnifique boucle du trésor de Tongres (n° 16 du catalogue). Elle est en or fondu, avec des grenats ou des verroteries rouges incrustés; on y retrouve ces figures de lions si souvent répétées dans les objets d'art barbare. On sait que c'est par millions que des fibules ou tout autre objet de la même époque et de même travail, ont été retrouvés depuis deux siècles en Europe et en Asie; mais aucun de ces objets, croyons-

nous, n'a le fini, l'élégance et le style de celui-là. D'après le catalogue, cet objet, comme ses similaires ornés de verroteries, serait de fabrication byzantine; cette théorie n'est plus nouvelle, elle est même surannée et, puisque l'occasion s'en présente, nous allons tâcher de

Phylactère ou plaque de metal gravée et décorée de filigranes par le frere Hugo d'Oignies, appartenant à l'église Saint-Nicolas, à Nivelles.
(XIIIe siècle, exposition rétrospective de Bruxelles, 1888.)

démontrer qu'elle ne repose sur rien, et que, étant donnés les faits, elle est impossible à maintenir.

On appelle bijoux francs, mérovingiens ou burgondes, une sorte de bijoux que, pour notre part, nous appellerons simplement « barbares ». Les caractères essentiels de ces bijoux ou de ces objets, qui tous ont été retrouvés dans les tombeaux, sont le filigrane, l'incrustation de verroteries ou de grenats, l'application de feuilles d'or sur du cuivre ou l'étamage de pièces de bronze, ou bien encore l'incrustation par le marteau, dans des gouttières creusées au ciselet, de lamelles d'argent dans du bronze ou du fer. Ces objets dont nous définissons ainsi les caractères généraux, comme nous l'avons dit, ont été trouvés par mil-

lions en Europe et en Asie depuis deux siècles. Tous ont la même technique; plus des deux tiers consistent en des fibules qui ont la forme d'arbalètes dont l'arc est surmonté de cinq boules. Ces objets si nombreux, mais si particuliers par leur art personnel, se retrouvent dans un vaste territoire ayant la forme d'un triangle dont les trois angles seraient Samarkand, le nord de l'Irlande et Lisbonne. Ainsi on a trouvé des objets barbares à verroterie cloisonnée à Samarkand, au nord du Caucase, en Roumanie, dans toute l'Allemagne, dans le sud de l'Angleterre et en Islande, dans toute la France, le nord de l'Italie et le nord de l'Espagne. On n'en trouve pas au sud de ces deux grandes lignes qui, partant de Samarkand, se dirigent l'une au nord de l'Irlande et l'autre au sud à Lisbonne. Ainsi on n'en a pas trouvé à Moscou ni aux environs de Constantinople. On le voit donc, Byzance, à laquelle certains écrivains voudraient attribuer la paternité de l'orfèvrerie à verroterie cloisonnée, est un des rares pays d'Europe ou cette orfèvrerie n'a jamais été pratiquée. Pour être juste, nous devons reconnaître qu'il existe une seule exception à cette règle, c'est la présence de fibules de verroterie cloisonnée au nord de l'Afrique, et la raison en est simple, comme nous le verrons tout à l'heure : c'est que plusieurs tribus barbares, lors du démembrement de l'empire romain, pénétrèrent au nord de l'Afrique et y laissèrent de ces bijoux.

Monstrance décorée de filigranes, de rubis et de saphirs. Travail français des XIIIe et XVe siècles (exposition rétrospective de Bruxelles, 1888).

Notons que ces objets de verroterie cloisonnée sont datés, dans chacun de ces pays, par suite des monnaies que l'on trouve à leur côté. Les fibules trouvées au nord du Caucase et à Kertch sont signalées par M. Stefani comme étant du IIIe siècle. La trouvaille de Petrossa est généralement admise comme appartenant au IVe siècle. M. Pulzki signale en Hongrie et en Allemagne, comme M. Lindenschmit, nombre d'objets du même genre à partir de la fin du IVe siècle. Enfin, en France, nous les trouvons communément à partir du Ve. Les couronnes de Guarrazar et l'évangéliaire de Monza montrent que ce genre d'orfèvrerie subsista un certain temps à la cour des rois conquérants.

Or, à mesure que se développent les objets de verroterie cloisonnée, comme le constate M. Lindenschmit, les objets dits romains, particulièrement ceux décorés d'émaux, disparaissent.

L'empire des conquérants barbares remplace la civilisation romaine.

De ces faits on peut conclure :

1° Que, loin d'être un travail byzantin, la verroterie cloisonnée est purement barbare;

2° Qu'elle a son origine dans les contrées d'extrême Orient, vraisemblablement l'Inde;

3° Qu'à l'exception des Huns, qui sont des Tartares ou des Mongols, les autres peuples qui envahirent l'empire romain, malgré les dénominations diverses qu'on leur a données, étaient un seul et même peuple ayant sa civilisation personnelle, ses mœurs particulières, comme ses arts et ses industries;

4° Que ces peuples, entre autres ceux qui envahirent la Gaule vers 430, n'étaient nullement des Germains, mais des peuples qui marchèrent progressivement par couches, par tribus, et qui mirent trois siècles à parcourir l'espace qui sépare Samarkand de l'Occident de l'Europe.

Qu'avant de pénétrer en Gaule, ils aient séjourné quelque temps en Germanie, ce n'est pas douteux, mais tous, Goths, Alains, Hérules, Gépides, Francs, Lombards, Burgondes, sont un même peuple ayant leurs mœurs, leurs habitudes et leurs arts trop particuliers pour qu'il en soit autrement.

Comment voudrait-on en effet que, dans ces millions de tombes découvertes, on ait toujours retrouvé les mêmes fibules, le même skramasax, la même épée et jamais de casque? On ne peut expliquer une telle similitude de mœurs que par une unité de race et par conséquent l'existence d'un seul peuple que nous appelons « barbares ».

Nous n'entrerons pas ici dans de plus amples détails; nous n'invoquerons pas les textes qui, comme on le verra plus tard, viennent à l'appui de notre dire. Qu'il nous suffise, à propos de la boucle de la cathédrale de Tongres, d'avoir signalé l'erreur qui consiste à faire croire comme venant de Byzance, des objets barbares de verroterie cloisonnée.

Gobelet du xve siècle, travail flamand, exécuté au marteau, repoussé à la ressingue et gravé de feuilles d'acanthe (exposition rétrospective de Bruxelles, 1888).

II

Des Mérovingiens nous passons au xiiie siècle. Nous sommes en présence du fameux moine Hugo d'Oignies et nous reproduisons ici une des pièces qui lui sont attribuées. C'est une des plus curieuses parce que le décor est simple, comme on le voit sur la planche. Sans aller plus loin, parlons des procédés du moine d'Oignies et nous verrons que son genre de travail était aussi connu à Limoges qu'à Paris. Pour cela passons en revue ses œuvres principales : prenons d'abord le Missel qu'il a signé; il y applique des nielles, travail fort connu que nous ne décrirons pas ici, car ces nielles sont identiques à tous les autres nielles; puis il y met des plaques étampées. On connaît également ce procédé : on fait épouser à une lame de métal toutes les formes que l'on a gravées dans un moule d'un autre métal, en faisant pénétrer, dans les moindres creux du moule, la plaque d'orfèvrerie au moyen d'un poinçon quelconque ou d'un instrument de bois terminé en pointe. On

peut aussi frapper les plaques de métal dans un moule gravé en creux, dans les gravures duquel vient exactement s'appliquer un autre moule semblable, mais en relief. Toutefois les objets du moine Hugo ne nous paraissent pas avoir été obtenus au moyen de l'étampage à la frappe.

Puis à côté de cela le moine Hugo décore ses pièces de frises qui représentent des scènes de chasse, le tout sur un fond de feuillages découpés et à jour. Chacune de ces pièces paraît être également faite dans un moule en métal gravé. Celles-ci nous paraissent être obtenues au moyen d'un poinçon gravé en creux et dans lesquelles on aurait frappé les motifs que nous voyons, comme on frappe des médailles; le tout a été ensuite repris en ciselure. Cet orfèvre opère aussi, comme nous le montre la pièce que nous reproduisons, avec des filigranes.

Bon nombre d'objets français ou flamands que l'on attribue au moine d'Oignies ou d'époques diverses reproduisent exactement son genre de travail. Nous pourrions citer, à Paris, les couvertures des manuscrits provenant de la Sainte-Chapelle exposés à la galerie Mazarine, presque identiques aux objets signés « Hugo » exposés à Bruxelles, mais les couvertures des missels de la Bibliothèque nationale sont d'un art certainement plus délicat et assurément parisien.

III

Nous arrivons maintenant à un objet charmant dont l'auteur est resté inconnu [1]. C'est une monstrance en forme de tour, décorée de filigranes, de rubis et de saphirs, montée sur un pied, ayant un nœud au centre de la tige comme un pied de calice. Tout d'abord cet objet est de deux époques différentes : la boule et la croix qui surmontent la toiture de la tour sont trop lourdes pour n'avoir point été rapportées après coup; la tige du pied avec son nœud nous paraît être postérieure à l'objet; elle est rapportée avec des rivets et, par son style, elle nous paraît être du commencement du xve siècle, tandis que le reste de l'objet est, selon nous, du xiiie. De plus il nous semble que, si la tige avait été faite à la même époque, un travail de filigrane, particulièrement à son nœud d'attache, aurait rappelé le reste de la décoration de la monstrance qui est dans ses autres parties entièrement couverte de filigranes et de pierres.

Pour nous, cette pièce est française, peut-être parisienne, peut-être limousine. Du reste elle a sa sœur qui appartient encore à une église de Limoges et que nous avons vue à l'Exposition rétrospective de cette ville il y a deux ans.

A l'époque de saint Louis et de Charles V (xiiie et xive siècles), Paris et Limoges étaient les deux cités artistiques de l'Occident et surtout les deux grands centres producteurs d'orfèvrerie.

IV

La troisième des pièces que nous reproduisons [2] nous transporte à l'époque des ducs de Bourgogne, au moment où ils répandent toutes les richesses qu'ils ont accumulées. A cette époque Dijon et les Flandres devaient produire beaucoup plus que Paris, mais cependant, si l'on mettait à côté les pièces parisiennes qui formaient le trésor du duc d'Orléans, du duc

1. Voy. la gravure de la page 196.
2. Voy. la gravure de la page 197.

de Berry ou du duc d'Anjou, elles seraient supérieures à celles que Jean sans Peur dut léguer à Philippe le Bon ! Mais laissons cette théorie. L'objet du xve siècle que nous présentons est bien flamand dans ses formes; il est riche, bien exécuté; c'est enfin une fort belle pièce : c'est un gobelet évasé à son embouchure, supporté par trois pieds représentant des parties d'architecture, tourelles, clochetons, arc-boutants, etc., le tout fondu et ciselé. Le gobelet est fait au marteau, repoussé à la ressingue et gravé en dessus de feuilles d'acanthe entrelacées d'un effet charmant. A sa base neuf roses en relief sont rapportées au moyen d'un rivet; le centre du gobelet est coupé par une couronne de feuillages que quatre roses en relief séparent en quatre secteurs. Le couvercle est en forme de dôme décoré, comme le gobelet, de feuilles d'acanthe obtenues en repoussé et gravées; à la base du couvercle est une couronne de fleurons en relief rapportés au moyen de la soudure, et le tout est supporté à la partie centrale par un château fort en relief surmonté d'une croix.

Cet objet qui est fort rare aujourd'hui devait être très commun quand il a été fait. Nous en connaissons un autre identique dans la collection du baron Adolphe de Rothschild, à Paris. Mais parcourez les tableaux ou les gravures du xve siècle, dans toutes les scènes de la vie, vous trouverez un objet identique, particulièrement dans tous nos livres d'heures de Simon Vastre, Pigouchet et autres, à la gravure qui représente l'Adoration des mages.

Nous en resterons là pour cette fois et nous reprendrons d'autres objets en les présentant à nos lecteurs, comme les précédents, et en les faisant suivre de nos réflexions. Nous tâcherons, en même temps que nous les proposerons pour modèles d'étude aux chercheurs ou aux artistes, de trouver par intuition en les examinant et les décrivant quelque chose de nouveau sur l'histoire de nos industries nationales.

GERMAIN BAPST.

LA MANUFACTURE ROYALE DE PORCELAINE DE COPENHAGUE

De toutes les industries artistiques exercées en Danemark, la céramique est sans contredit la plus brillante et celle qui présente le plus d'intérêt. A l'Exposition scandinave, qui a eu lieu l'année dernière à Copenhague, elle a été fort admirée. La commission de l'Union centrale des arts décoratifs s'est empressée de faire l'acquisition de quelques-unes des pièces les plus remarquables qui figuraient dans cette section. On peut dès maintenant les voir dans les vitrines du Palais de l'Industrie où elles sont exposées, et admirer les qualités plastiques qui les distinguent, l'étonnante blancheur et la pureté de la pâte, la sobriété et l'élégance du décor.

La Manufacture royale de porcelaine a fourni la majeure partie de cette collection et notamment le grand plat à la Cigogne, d'une exécution irréprochable. La production de cet établissement se distingue par les qualités essentielles qu'on doit réclamer d'une céramique parfaite : une belle matière et une décoration originale. Un éclectisme intelligent s'y manifeste au point de vue des formes et des couleurs; on y fait un peu de tout; mais l'art oriental paraît exercer une attraction prépondérante sur ses décorateurs. Ils s'en inspirent avec goût et habileté, et si cette influence directe est évidente, on ne saurait cependant les accuser sans injustice de faire de l'imitation ou de la copie. La Manufacture en outre a repris le rococo avec succès, en le débarrassant des excentricités dont l'avaient alourdi les Allemands; les dessinateurs sont remontés aux sources et y ont trouvé de fraîches inspirations. Delft préoccupe aussi, très visiblement, les Danois; ils sont attirés vers ce genre de céramique par les colorations vigoureuses et les dessins exubérants étalés sur des formes solides et cossues. Le naturalisme ne leur reste pas non plus étranger, et les visiteurs, à en juger par les rapides acquisitions qu'ils ont faites, m'ont semblé goûter fort des assiettes à compositions rustiques, d'un très bon goût d'ailleurs comme composition et d'un coloris très fin. La seule mésaventure de l'établissement était les imitations des

assiettes de Sèvres reproduisant des vues de châteaux et des paysages; on ne pouvait plus mal choisir, il est vrai, pour tenter de rappeler la production de notre grande Manufacture nationale. Il y avait bien, également, de-ci de-là, quelques pièces de fantaisie témoignant d'hérésies artistiques et techniques, de concessions fâcheuses au mauvais goût et d'inventions un peu mercantiles; mais on ne peut vraiment faire un procès trop sévère, à ce point de vue des préoccupations commerciales, à une manufacture qui n'a de royale que le titre; cette critique prendrait le caractère d'une satire qui dépasserait les frontières du Danemark. La Manufacture royale de porcelaine de Copenhague n'a rien de notre Manufacture nationale de Sèvres; elle est dans la situation de tant de manufactures françaises qui, avant la Révolution, portaient ce titre pompeux, mais sans émarger le moindre écu à la cassette du roi. Il en était un peu de cette qualification de royale ce qu'est aujourd'hui celle de nationale en Italie. Vers la fin du XVIIIe siècle, Paris seul comptait plus de vingt manufactures royales, simples établissements particuliers, que le roi, les princes et la cour honoraient de temps à autre d'une visite, généralement fort coûteuse au propriétaire par les présents qu'il était obligé de distribuer. La Manufacture royale de porcelaine de Copenhague est la propriété d'une société civile, par actions, qui porte le nom d'*Aluminia*. Elle a cependant des parchemins très authentiques. Elle fut fondée en 1775, par un Français du nom de Fournier. En 1779, le gouvernement en fit l'acquisition et lui donna le titre de Manufacture royale. A ses débuts, la Manufacture se préoccupa presque exclusivement de l'imitation des porcelaines de Meïssen, qui commençait à décliner. Elle ne tarda pas à y conquérir une certaine réputation : il s'y était formé un groupe d'artistes fleuristes d'une rare habileté. Mais, au commencement du siècle, la décadence survint; son directeur, Hetsch, abandonna le genre qui avait fait la prospérité de l'établissement et se lança dans la fabrication de pièces d'un style néo-grec, bâtard, à l'imitation grossière de ce qui se faisait en France, sous l'impulsion de l'école de David. Les tendres bergères, les jardiniers galants, les seigneurs de village et les fines soubrettes furent chassés par des héros romains et de sévères vestales. Aux dieux et déesses de l'Olympe de Boucher succédèrent des allégories philosophiques. Les coupes enguirlandées de fleurs étaient remplacées par des urnes funéraires et par des lecythes aux noires peintures représentant des combats et des sacrifices. La responsabilité de cette catastrophe artistique incombe surtout au professeur Jenssen, placé à la tête des ateliers de décoration. Cet artiste était un peintre décorateur d'un certain mérite, dont le plafond et les peintures de l'ancien Théâtre royal avaient fait la réputation; mais il ignorait complètement la décoration délicate et spirituelle qui convient seule à la céramique; ses compatriotes même lui reprochent de traiter ses roses en têtes de choux. Avant son évolution vers le néo-grec, il cultiva beaucoup la fleur sur porcelaine; on reconnaît généralement ses œuvres aux guirlandes de roses jaunes et pâles, mêlées à des feuilles d'un vert métallique, entourant le col et la panse des vases, ou des monogrammes. De cette époque datent également les fonds violet pâle et opaque sur les grands vases et sur les marlis des assiettes, qui sont du plus désagréable aspect.

Pendant cinquante ans, la Manufacture se traîna péniblement dans une production déplorable à tous les points de vue; on peut voir de-ci de-là, en Danemark, dans les palais royaux, des spécimens de la fabrication de cette période. Rien n'est plus mauvais, tant comme matière que comme décoration.

En 1868, la Manufacture, qui était complètement tombée, fut cédée à un entrepreneur particulier, M. Philippe Schow, qui la prit en régie. Celui-ci, homme de goût et d'initiative, et administrateur habile, s'adjoignit comme directeur des travaux d'art un artiste de talent, M. Arnold Krogh, qui donna à la production une vive impulsion artistique. M. Krogh renonça, avec résolution et radicalement, à l'imitation des formes antiques et au

style de la Renaissance qui avait succédé au néo-grec, et il aborda nettement la recherche de la technique et de la décoration des céramistes chinois et japonais. Le succès le plus complet couronna ses efforts et son énergie. La Manufacture royale se releva rapidement et, aux Expositions universelles de Londres, de Vienne et de Philadelphie, ses produits furent appréciés. En 1882, il se forma une société par actions, l'*Aluminia*, pour son exploitation industrielle. La situation de l'établissement continua à s'améliorer. M. Krogh, qui, à son entrée en fonction, n'avait trouvé aucun ouvrier capable de peindre ou de sculpter une composition artistique, a formé un nombreux personnel très habile. La Manufacture peut aujourd'hui rivaliser avec n'importe quel établissement privé; elle fait les fonds les plus difficiles et exécute les décorations les plus riches et les plus délicates. L'Exposition scandinave l'a prouvé avec éclat.

MARIUS VACHON.

Un atelier de sculpture au début du xve siècle.
Bas-relief de Nanni di Banco (Oratoire d'Or San Michele, à Florence).

L'ENSEIGNEMENT DE L'ART DÉCORATIF EN ITALIE

AU XVe SIÈCLE

D'APRÈS L' « HISTOIRE DE L'ART PENDANT LA RENAISSANCE » DE M. EUGÈNE MÜNTZ

I

A l'heure où de toutes parts, en cette fin du xixe siècle, et notamment dans notre pays, l'on se préoccupe avec une sorte de passion de ce qui touche à l'enseignement professionnel et des moyens de parvenir à redonner aux industries d'art cette perfection de goût et cette splendeur qu'on leur a vu jadis atteindre, il serait bon à coup sûr de se poser certaines questions qui pourraient considérablement aider à la solution du problème. L'histoire n'est jamais une quantité négligeable. C'est elle, la bonne éducatrice, qu'il faut toujours interroger quand nous venons à hésiter sur la route à suivre. Elle a sur toutes choses des leçons claires et pénétrantes; elle est le phare et le guide que nous devons consulter au milieu des ténèbres qui enveloppent la marche de l'humanité; elle éclaire l'avenir à la lumière du passé, et nous prouve nos erreurs parce qu'elle nous fournit la démonstration de leurs causes.

« Les secrets des arts, a dit Albert Durer, se perdent facilement, mais il faut beaucoup de temps et de peine pour les retrouver. » Or, il est certain, sans chercher à nous payer de mots, que nous avons perdu le secret de quelques-uns des arts dont nous étions autrefois le plus justement fiers. Pour les faire revivre et leur rendre la gloire et l'éclat, ce n'est pas assez de fonder en grande hâte une multitude d'écoles professionnelles et d'ouvrir des enquêtes pour savoir ce que font ou ne font pas nos voisins. Il est nécessaire aussi de remonter à la source des choses. Comment et pourquoi les arts dits industriels, qui ont été si florissants en France durant plusieurs siècles. sont-ils tombés? Par quelles habiles mesures, par quels procédés nos aînés avaient-ils réussi à les élever si haut? Voilà ce qu'il importe de se demander. Il est vraisemblable que nous aurions à tirer largement profit de pareille étude pour ce qu'il convient aujourd'hui d'entreprendre.

Il est un pays surtout dont l'histoire artistique offre à cet égard un enseignement fécond, c'est l'Italie. Certes, si jamais on vit une admirable éclosion de génies de tous genre, c'est bien chez ce petit peuple, au xve siècle! Sans parler des grands peintres et des grands sculpteurs dont les œuvres comptent parmi les plus belles créations qui soient sorties du cerveau des hommes, il y eut à cette époque dans presque toutes les industries de prodigieux artistes. Orfèvres, ébénistes, ciseleurs, brodeurs, céramistes, etc., tous les gens de métier qui travaillaient alors semblent avoir puisé dans le sentiment de l'art le plus pur et du goût

Le Triomphe de l'Amour, d'après Petrarque.
Fragment d'un meuble peint par Matteo de' Pasti. (Musée des Offices.)

le plus exquis le secret des merveilles qu'ils ont exécutées. Comment est né ce mouvement extraordinaire, sous quelles influences il s'est développé, on le sait de reste, et ce n'est point sur ce thème, qui a été maintes fois développé en de savants ouvrages, qu'il y a lieu d'insister ici. Mais ce qu'il est intéressant de faire ressortir, en laissant de côté les généralités, ce qu'il est utile de montrer avec précision, ce sont les moyens mis en œuvre, dans cette Italie du xve siècle, pour arriver, en si peu de temps, à la perfection que l'on admire; ce sont les méthodes d'enseignement et d'éducation artistique; ce sont les procédés d'encouragement et d'émulation employés à l'égard des ouvriers, auteurs de tant de chefs-d'œuvre.

C'est à ce point de vue que nous venons de lire le premier volume [1] que M. Eugène

1. Ce magnifique ouvrage, véritable monument d'érudition, et qui fera le plus grand honneur à notre pays, comprendra cinq volumes grand in-8°, de 800 pages chacun, et ornés de 2,500 illustrations. Le premier est consacré aux *Primitifs italiens*. La maison Hachette a bien voulu nous prêter les quelques gravures qui accompagnent les présentes notes.

Müntz fait paraître de son très remarquable ouvrage, l'*Histoire de l'art pendant la Renaissance*, publié par la librairie Hachette. Notre ami et éminent collaborateur, qui, déjà, dans ses précédents ouvrages, tels que *Raphaël*, *les Précurseurs de la Renaissance*, *les Arts à la cour des papes*, etc., a traité ce sujet avec sa connaissance profonde de l'histoire de l'Italie aux xve et xvie siècles, lui consacre de nouvelles pages plus complètes et plus

Enfants dansant, bas-relief de Luca della Robbia. (Musée national de Florence.)

décisives. Ce qui suit n'est guère qu'une copie souvent littérale des notes transcrites en parcourant son livre et auxquelles il était à peine besoin de mettre des raccords ou des soudures, pour que la thèse qui en est le fond se dégage dans toute sa force.

II

Y a-t-il eu à l'époque de la Renaissance, en Italie, plus d'artistes que pendant les âges suivants ou une fécondité plus grande? On éprouve cette illusion quand on envisage la masse prodigieuse d'ouvrages intéressants qui ont pris naissance au xve siècle (palais, églises, mausolées, statues, rétables, se chiffrant par centaines) et qui font aujourd'hui encore

de l'Italie un musée étourdissant de richesses, quoique les musées des deux mondes se soient formés à son détriment. Mais il suffit d'un examen sommaire pour se convaincre que le nombre des artistes du xve ou du xvie siècle n'était pas plus élevé que celui de leurs successeurs du xviie, du xviiie et du xixe siècles, et que ces artistes ne produisaient pas plus que ceux de nos jours. Seulement leurs œuvres nous paraissent plus nombreuses parce que chacune a son prix à nos yeux et une signification individuelle, tandis que nous passons pleins d'ennui ou d'indifférence devant les productions italiennes des xviie et xviiie siècles, que l'académisme uniformise, donnant parfois l'impression qu'elles sortent toutes de la même main.

Fourreau d'une épée donnée par le pape Nicolas V. (Collection Bentivoglio, à Bologne.)

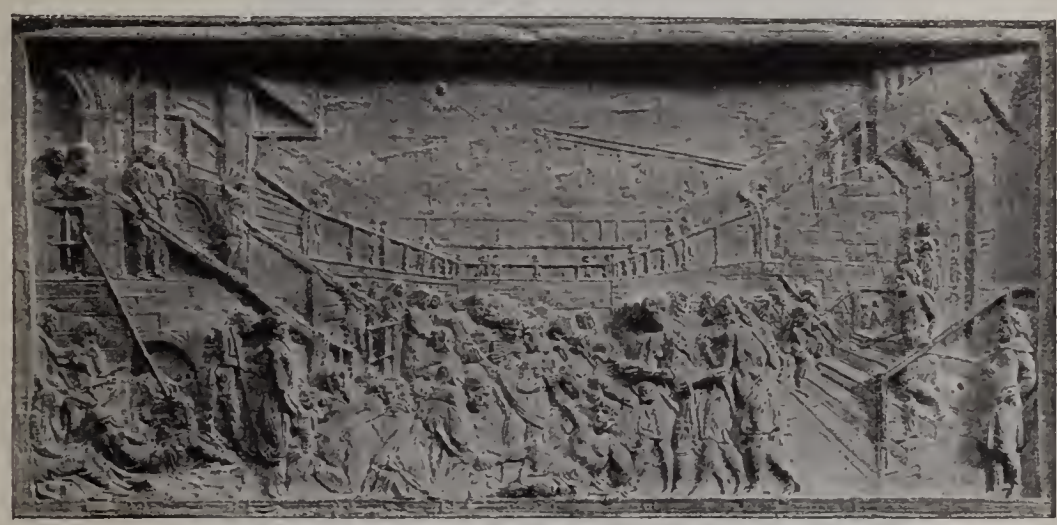
Il suffit d'ailleurs de se rappeler quels sont les artistes qui sont sortis des principaux ateliers à cette époque : le Squarione forma 137 élèves; le Francia, 220. A Sienne, en 1428, la corporation des peintres comptait 32 membres; à Rome, en 1480, une cinquantaine de membres; à Padoue, nous trouvons, pour tout le xve siècle, une centaine de peintres; à Brescia, 54 peintres nés ou fixés dans la ville; à Gênes, en 1415, la corporation des peintres se composait de 21 membres. Les médailleurs n'étaient qu'au nombre de soixante-douze.

En rapprochant ces chiffres du nombre considérable des artistes qui de nos jours prennent part annuellement à nos salons parisiens, on est tenté de les trouver bien modestes. Mais, si l'on compare le rôle exercé par le petit bataillon des artistes du xve siècle à celui de cette grande armée des peintres actuels, si l'on songe que les premiers se rattachaient intimement à la vie d'une cité, aux fonctions religieuses et civiques, formaient les rouages essentiels de la machine publique; si l'on se rappelle que cinquante peintres trouvaient alors simultanément une occupation régulière et utile dans une petite ville de province de 30 ou 40 000 habitants, on comprend la raison de la différence que nous signalons et pourquoi les artistes d'autrefois semblent tenir une plus grande place, bien qu'ils fussent moins nombreux.

Mais arrivons à notre sujet, qui est l'éducation des artistes à l'époque de la première Renaissance.

Il est un fait remarquable qu'il convient de constater tout d'abord : c'est l'extrême précocité de la plupart des élèves. En principe, le jeune homme qui veut devenir artiste entre presque enfant, à dix ans, voire à huit, dans l'atelier d'un maître, et y reste le plus longtemps possible. L'enseignement qu'il reçoit est rigoureusement professionnel et spécial. Trois étapes bien caractérisées, l'apprentissage, le compagnonnage, la maîtrise, marquent ses débuts. La durée des deux premières épreuves, surtout de la seconde, était assez variable. Chez le peintre florentin Neri di Bicci, dont l'atelier était fort fréquenté, les apprentis s'engageaient en général pour une période de deux années. Quelques-uns restaient plus longtemps, six, sept ou huit ans. A Padoue, le règlement de la corporation des peintres défendait d'accepter un apprenti pour une durée de moins de trois ans, et il fallait que le contrat d'apprentissage fût passé par-devant notaire. Ordinairement ce contrat imposait aux parents des charges assez lourdes. C'est ainsi que le père du Sodoma, lorsqu'en 1490 il confia son fils, alors âgé d'une dizaine d'années, à un peintre peu connu, Martino de

Spanzettis, dut payer à celui-ci une somme totale de 50 ducats milanais pour la durée de l'apprentissage fixé à sept ans. Le maître de son côté s'engageait à loger, à nourrir et à instruire l'élève, et aussi, notons ce trait de mœurs, à remplacer les vêtements usés. Les conditions du compagnonnage étaient infiniment plus favorables pour les débutants. Lorsque Timoteo Viti, le compatriote de Raphaël, se plaça sous la discipline du peintre et orfèvre polonais Francesco Francia, il fut stipulé que la première année il travaillerait sans rémunération; que la seconde il recevrait 16 florins par trimestre, soit environ 5 florins par mois; que la troisième année enfin, et les années suivantes, il serait payé à la tâche, avec faculté de rester ou de partir à son choix. Michel-Ange n'avait que quatorze ans, et n'était compté certainement que parmi les élèves (*discepoli*), non parmi les compagnons (*gazoni*), pour nous servir des termes alors en usage, qu'il recevait déjà un salaire chez Ghirlandajo. Il est vrai que déjà à ce moment il était assez habile pour sculpter (c'était en 1489) le masque de faune qui attira sur lui l'attention de Laurent le Magnifique. Combien d'autres



Un Miracle de saint Antoine de Padoue.
(Bas-relief en bronze de Donatello, au « Santo » de Padoue.)

alors qui furent tout aussi précoces! Mantigua n'avait que dix-sept ans quand il peignit la Vierge de l'église Sainte-Sophie de Padoue. Fra Bartolemmeo, admis vers l'âge de dix ans, dans l'atelier de Cosimo Ronelli, avait quinze ans quand il commença à travailler pour son propre compte. Le Perugin débuta à neuf ans, et Andrea del Sarto était moins âgé encore quand il se mit à l'étude de l'orfèvrerie.

Huit ans de travail appliqué sous l'œil vigilant du maître, voilà donc ce que comportait l'éducation d'un artiste du xve siècle qui, commençant de bonne heure, était, à seize ou dix-sept ans, en état de voler de ses propres ailes! Ajoutez à cela trois ou quatre années supplémentaires pour arriver à la maîtrise, et à vingt ans un peintre ou un sculpteur pouvait connaître à fond toutes les ressources de son art. Si l'on veut, au surplus, savoir comment, à l'origine, ce temps des études était réparti à l'atelier, on n'a qu'à lire les conseils que le vieux peintre gothique Cennino Cennini, qui avait été pendant douze années l'élève d'Angelo Gaddi, donne à ce sujet : « Sache, dit-il, que voici le compte du temps qu'il te faut pour apprendre. D'abord il te faut un an pour étudier le dessin élémentaire, que tu exécutes sur tablettes. Pour rester avec le maître dans sa boutique, te mettre au courant de toutes les branches qui appartiennent ànotre art, en commençant par broyer les couleurs, cuire les colles, pétrir les plâtres, te rendre pratique dans la préparation des panneaux, les rehausser, les polir, mettre l'or et bien faire le grené, il te faut six ans. Ensuite, pour étudier la cou-

leur, orner de mordants, faire des draperies d'or et te rompre au travail sur mur, il te faut encore six ans, dessinant toujours, n'abandonnant ton dessin ni jour de fête, ni jour de travail. Ainsi la nature, par la grande habitude, se convertit en bonne pratique. Autrement, quelque chemin que tu prennes, n'espère pas arriver à la perfection. Il y en a beaucoup qui disent que, sans avoir été avec les maîtres, ils ont appris l'art : ne le crois pas. »

Un autre fait, qui est une caractéristique de la précocité des élèves artistes, au xve siècle, c'est le passage par l'atelier des orfèvres de la plupart des artistes célèbres, tels que Brunellesco, Donatello, Ghiberti, Ghirlandajo, etc. Le critique Perkins en a donné une explication excellente. C'est que l'artiste de la Renaissance, a-t-il dit, était obligé, comme celui du moyen âge, de connaître la théorie et la pratique de tous les arts, car il lui fallait les pratiquer tour à tour sur une petite échelle, pour façonner et pour orner les chaînes, les calices, les candélabres et les divers autres ouvrages faisant partie de l'orfèvrerie d'église et de la vaisselle de table, qu'il était appelé à exécuter : « L'orfèvre travaillait en architecte, quand il façonnait des niches, des colonnes, des pilastres, des fenêtres ou des frontons; en sculpteur, quand il modelait des statuettes et des bas-reliefs; en orfèvre, quand il ciselait des figures ou des ornements de petites dimensions; en peintre, quand il disposait des émaux destinés à relever la beauté de la forme par la richesse du coloris; et en graveur, quand il travaillait

Fragment d'une corniche de Tullio Lombardo,
à l'église Sainte-Marie des Miracles, à Venise.

l'or ou l'argent avec la pointe ou le burin. Se servant des matériaux les plus divers, il se voyait obligé de savoir marteler le fer, couler en bronze, ainsi que nettoyer et polir les ouvrages en métal provenant de l'enclume ou sortant de la fournaise. Il va sans dire qu'avec des connaissances aussi étendues, l'orfèvre de la Renaissance était de tous les artistes le plus capable de donner à ses élèves une éducation qui leur permît d'embrasser une branche quelconque de l'art, sans crainte d'y paraître insuffisants. On le considérait comme le maître par excellence, puisque les meilleurs architectes, sculpteurs et peintres d'alors sont sortis de ses ateliers. Ayant appris pendant leur initiation à manier des matières dont la nature ne comporte pas le travail hâtif, ils en avaient rapporté ces habitudes de patience et de précision dont les résultats se manifestent dans les chefs-d'œuvre qui sont l'orgueil des musées ou des collections privées de nos jours [1]. »

Ces considérations si justes font comprendre qu'à cette époque l'art n'était pas séparé du métier, et expliquent pourquoi les artistes se recrutaient principalement parmi les artisans. Le père du Sodoma, qui devint bien le plus aristocratique des peintres, était cordonnier; celui d'Andrea del Sarto, tailleur; Raphaël avait également pour proches parents des tailleurs; l'orfèvre A. Bandinello avait pour père un charbonnier; Fra Bartolemmeo della Porta, un charretier; Giotto, Mantegna, Andrea Sansovino, avaient été bouviers, de même

1. Perkins, *Ghiberti et son école*, p. 5.

que Beccafumi, l'habile dessinateur du pavement de la cathédrale de Vienne. Les fonctionnaires auraient cru déroger en consentant à ce que leurs fils fussent artistes (Michel-Ange, Léonard de Vinci et Brunellesco peuvent être cités comme des exceptions), et M. Eugène Müntz, qui s'est livré sous ce rapport à un dépouillement minutieux, déclare que pour la noblesse elle n'est représentée, au xve siècle, que par deux artistes de marque : Jean-Baptiste Alberti et le médailleur Baldassare d'Este. Quant aux membres du clergé, au lieu de partager ces préjugés, ils donnaient, au contraire, l'exemple de la culture des arts. Pendant tout le xve siècle, la peinture sur verre fut, en Italie, l'apanage des moines, Dominicains,

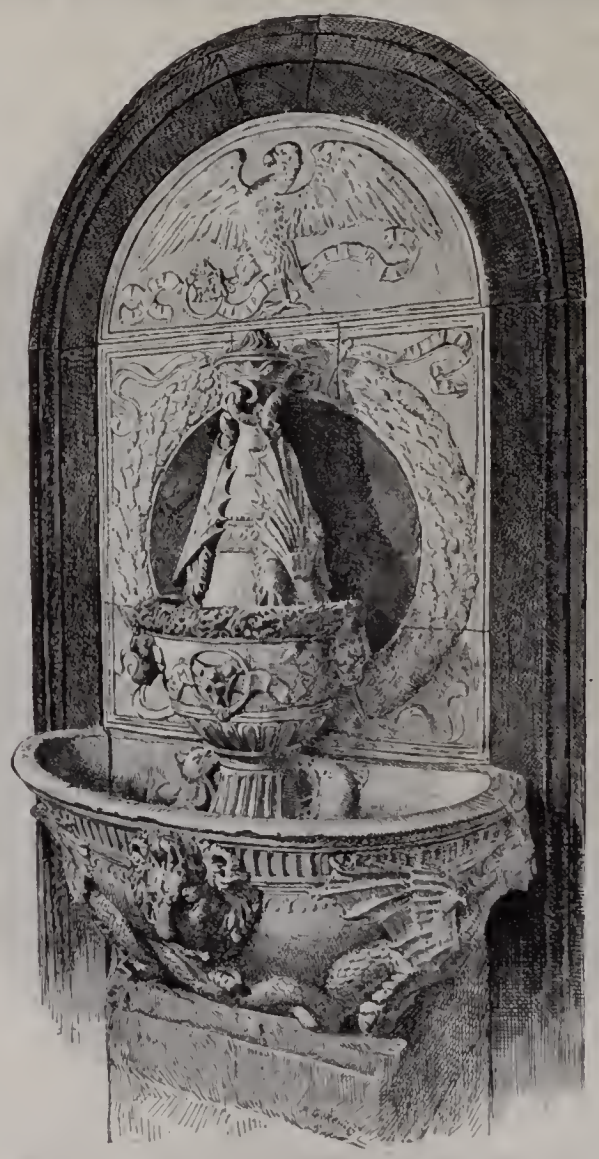
Portrait de L.-B. Alberti par lui-même, d'après un bronze de la collection de M. Gustave Dreyfus.

Franciscains ou Bénédictins. Notre compatriote, Fra Guglielmo Marcillat, le roi des peintres verriers, en fournit un témoignage. De même la marqueterie en bois, cette branche de la décoration monumentale, si brillante dans la Péninsule, fut, au siècle suivant, le triomphe des Dominicains.

III

La durée de l'apprentissage étant ce que nous avons vu et l'éducation artistique se donnant dans les conditions que nous avons dites, il y a un phénomène qui reste surprenant pendant la Renaissance : c'est la multiplicité incroyable des aptitudes du plus grand nombre

des artistes. Ce ne sont pas seulement les plus illustres, les Léonard de Vinci, les Michel-Ange ou les Alberti, qui sont à la fois mathématiciens, philosophes, poètes, ingénieurs, sculpteurs, architectes et peintres; beaucoup d'autres, fils d'artisans, après les rudes et simples leçons de l'atelier, s'ils ne deviennent pas tous des littérateurs, montrent pourtant un savoir encyclopédique et cultivent en même temps les diverses branches de l'art. Nicolas, Jean et André de Pise sont sculpteurs et architectes; Giotto et Agnolo Gaddi sont peintres et architectes; Margaritone, Orcogna, sont peintres, architectes et sculpteurs, etc. Cette



Lavabo de la sacristie de Saint-Laurent, par Rossellino.

universalité, selon M. Eugène Müntz, qui s'affirme dès le XIIIe siècle, tient aux leçons de l'antiquité, à cette méthode si véritablement critique qui avait l'avantage d'ouvrir l'esprit, de fournir la clef d'une infinité de problèmes, de rendre ses adeptes également propres à tous les travaux intellectuels, grâce à la force antique qu'elle leur communiquait. En possession de ce secret, les Italiens, au lieu de s'attarder au milieu de détails oiseux, allaient droit au but. Ils devinrent, pour un temps, les premiers diplomates, les premiers ingénieurs, les premiers commerçants du monde, de même qu'ils excellaient simultanément dans toutes les branches de la littérature ou de l'art. Une formule féconde, jointe à un certain entraînement, à un certain essor national, il n'en fallut pas davantage pour leur assurer l'empire intellectuel du monde.

Ceci est une explication. Est-ce toute l'explication du phénomène que nous signalons? Nous ne le croyons pas. Mais sans nous attarder à rechercher tout ce qui pourrait être dit sur ce point, voyons quels furent exactement les éléments d'enseignement dont sut se nourrir la forte génération d'artistes du xve siècle et auxquels elle dut tant de savoir, tant de perfection et d'éclat.

Et d'abord, constatons qu'il n'y avait point d'enseignement officiel, point d'école professionnelle, point d'université, point d'académie; jamais, assurément, un État ne prodigua à l'art des encouragements plus généreux et plus intelligents que l'Italie durant cette période, mais aucun ne lui laissa plus de liberté. Ce que l'on encourageait, c'était l'artiste isolé, non

Génies nus grimpant autour d'une guirlande. (Armoiries de l'« Arte della Seta » sur une maison de Florence.)

Porte-torche en bronze d'un palais de Verone.

l'art considéré comme une abstraction. A partir du jour où l'enseignement s'organise, ou les académies se fondent, les études se spécialisent. On choisit sa carrière, on devient ou peintre, ou sculpteur, ou architecte, mais le génie se fait plus rare, le foyer se refroidit au contact des formules officielles et la flamme ne jaillit plus que par intervalle. Au xviie siècle, un artiste qui, comme le Bernin, cultive à la fois la sculpture et l'architecture, est une exception. La spécialisation, n'en doutons pas, a été la principale cause de l'abaissement de l'art.

Du moins l'enseignement que l'on donnait dans les divers ateliers offrait-il une base unique, et se pliait-il à une autre méthode que celle qu'il plaisait à chaque maître d'adopter, selon ses habitudes, ses traditions, son expérience personnelle? A cet égard, il est assez difficile de répondre avec certitude. Ce qu'il faut retenir avant tout, c'est la règle, qui semble avoir prévalu au xve siècle et que nous avons signalée plus haut, d'après laquelle on devait traverser la boutique de l'orfèvre avant d'aborder l'étude des grands arts. Brunellesco, Ghiberti, Donatello, Marolino, Luca della Robbia, Paolo Ucello, Michellozzo, Verrochio, Domenico Ghirlandajo, Botticelli, les Pollajuolo, Lorenzo di

Credi, Baccio Baldini, apprirent à ciseler les bijoux, à sertir les pierres précieuses, avant de prendre en mains qui le compas ou le burin, qui l'ébauchoir ou le pinceau. D'après ceux-là, jugez des autres. Au commencement du XVIe siècle, il en fut de même, comme le prouvent les exemples de Mariotto Albertinelli, d'Andréa del Sarto, etc. Se familiariser avec les secrets d'une technique raffinée entre toutes, s'exercer à concentrer son habileté, son talent, son imagination dans le cadre le plus réduit, avant de s'attaquer à ces formes supérieures de l'art, qui exigent de l'ampleur et de la hardiesse, devenir un ouvrier accompli avant de songer à être peintre, architecte ou sculpteur, certes l'idée nous paraît originale à l'heure qu'il est! Les résultats ont prouvé qu'elle était puissamment féconde. La main ainsi assouplie, l'esprit ainsi discipliné, l'artiste apportait, dans l'accomplissement des tâches les

Bas-relief d'Antonio Rossellino. (Musée national de Florence.)

plus ardues, cette rareté de coup d'œil, ce sens de l'harmonie, ce sentiment de la mesure qui font notre admiration.

C'était donc par la pratique bien plus que par la théorie que l'on enseignait les arts dans les ateliers du XVe siècle. Le proverbe célèbre : « C'est en forgeant qu'on devient forgeron », avait là son entière justification. Trouver un bon maître, s'attacher passionnément à ses méthodes, copier minutieusement sa manière et la perfectionner ensuite, si l'on pouvait, telle était la règle générale, à peu près unique. Sous ce rapport, le *Libro dell'arte* du Florentin Cennino Cennini, dont nous avons déjà reproduit un passage, ne peut laisser aucun doute. Voici ce qu'on y lit, parmi les avis prodigués sous forme de sentences à l'élève qui suit la carrière de peintre : « Si tu es dans un endroit où se trouvent beaucoup de bons maîtres, tant mieux pour toi. Cependant je te donne ce bon conseil : attache-toi toujours au meilleur, à celui qui a le plus de réputation ; il serait extraordinaire que, le suivant de jour en jour, tu ne t'assimiles pas quelque chose de sa manière et de sa tournure. Par contre, si tu te laisses aller à copier aujourd'hui un maître, demain un autre, tu n'auras ni la manière de l'un ni la manière de l'autre. Bien plus, tu paraîtras bizarre, ayant l'esprit tiraillé en différents sens. » Mais le guide le plus parfait, le meilleur gouvernail, c'est, d'après notre auteur, « la porte triomphale du dessin d'après la nature ». Il le recommande sans restriction aucune.

Telles sont, en définitive, les très simples méthodes, fécondes en résultats éclatants, qui ont, au xve siècle, contribué à former les artistes italiens et à rehausser les œuvres de l'industrie de tout le prestige du goût le plus accompli. Dans ce passé glorieux, dans ces exemples saisissants, il y a pour nous plus d'une leçon à dégager, car qui oserait dire que tous les efforts tentés à l'heure actuelle pour vivifier l'enseignement de l'art décoratif n'ont pas à s'inspirer de pareils souvenirs? Mais ce ne furent pas seulement les méthodes d'enseignement qui amenèrent l'art du xve siècle à cette hauteur. Pour pouvoir appliquer au temps présent les réflexions que suggèrent les documents que nous venons de résumer, il suffirait d'étudier avec M. Eugène Müntz, en suivant page à page son magistral livre, les conditions dans lesquelles vivaient les artistes de cette époque, l'efficacité des encouragements que leur prodiguaient les amateurs d'alors, et enfin la variété et le caractère de leurs productions dans toutes les branches de l'Industrie.

VICTOR CHAMPIER.

Buste de Prophète. (Première porte de Ghiberti.)

CONSEILS AUX FABRICANTS

I

TAPIS ET TENTURES

Au moment où, de toutes parts, artistes et fabricants sont à l'œuvre en vue de l'Exposition universelle, et achèvent des travaux qui fourniront une note caractéristique sur l'esthétique de nos industries contemporaines, il nous semble utile de rappeler les principes formulés par des maîtres, qui résument les règles auxquelles doit se soumettre toute composition décorative, et dont il arrive trop souvent qu'on s'écarte. Ébénistes, orfèvres, verriers, fabricants de papiers peints ou de tissus retrouveront ici certainement avec plaisir la substance de ces théories primordiales qui sont la loi de leurs industries respectives, et, bien que presque tous les connaissent et ne cessent de les mettre en pratique, il ne leur déplaira pas de s'y retremper comme on se rafraîchit l'esprit dans la lecture des auteurs que l'on a le mieux cultivés et que l'on aime.

Chacun connaît les distinctions de tapis de haute et basse lisse, ou bien les genres de tapisseries qu'on exécute aux Gobelins et à Beauvais; ce qu'on ne sait peut-être pas aussi bien, c'est qu'au moyen âge, après s'être longtemps contenté de joncher les salles de paille et de verdure, on les revêtit de tapis turcs ou imités, sous le nom de tapis sarrasinois, de ceux qu'on fabriquait en Turquie. En même temps, on tendait sur les murs les tapisseries à personnages, et on avait, en outre, pour les meubles, les tapisseries de broderie, qui, faits sur toile et non pas sur canevas, étaient de véritables peintures à l'aiguille. Il y eut ainsi, dès le moyen âge, une règle raisonnée pour chacune de ces fabrications. L'observe-t-on de nos jours, je ne dis pas dans l'industrie privée, ou l'aberration est à son comble, mais dans les manufactures nationales? C'est ce que nous allons examiner, en commençant par les tapis dits de la Savonnerie, dont la fabrication est réunie depuis 1826 à l'établissement des Gobelins.

En toutes choses cherchons le but. Qu'est-ce qu'un tapis? Le revêtement du sol sur lequel portent les pieds. Il peut être fait de filaments de coco, de jute des Indes, enfin de laine, de telle sorte qu'on sente, dans l'antichambre qu'il nettoie les pieds, dans la salle à manger qu'il vient d'être lavé, dans le salon qu'il tient chaud. Mais la fabrication n'est pas en entier dans la matière, il y a la couleur, il y a aussi le dessin. Dieu nous a donné pour modèles de nos tapis ses tapis de verdure : quand les pâquerettes et les boutons d'or sont répandus uniformément au milieu du gazon, la vue est doucement égayée; quand nous sentons sous nos pieds la douceur moelleuse et élastique de ce revêtement, nous mar-

chons avec plaisir, nous bondissons presque. Comment cette impression sera-t-elle troublée ? Par la terre qui perce de sa couleur grise une place qu'un accident aura dénudée, par quelque pierre anguleuse, par quelque chardon hérissé de piquants, enfin par un trou qui nous avertit de songer au danger caché sous ce tapis séducteur. Où trouverai-je tous ces défauts ? Dans le tapis oriental, les uns ; dans le tapis occidental, les autres. Les Orientaux ont compris le tapis comme les Grecs et les Romains avaient conçu leur mosaïque, y apportant naturellement, suivant la différence de la matière, moins de régularité, et plus de luxe de couleurs, mais conservant toujours en vue, même dans leurs dessins à combinaisons mathématiques, le semis de fleurs sur le tapis de verdure. Le tapis turc vient de là, et c'est le modèle qu'on doit suivre, qu'on peut modifier à l'infini, qu'on ne doit jamais perdre de vue. Comment, dans les salons où tout doit m'occuper, les devoirs de la politesse, la curiosité pour les tableaux qui pendent au mur et les objets d'art qui ornent les tables, je marcherai sur des tapis qui solliciteront mon attention, avec les saillies et les creux de leurs dessins, plus vivement que le pavé de la rue avec ses égouts et ses ruisseaux ! Et voyez quelle influence vos fautes exercent sur l'industrie privée, une industrie qui exporte pour trois millions de marchandises. Monsieur X*** expose un tapis qui transforme le sol en fondrières, où chaque cartouche, durement accusé en formes architecturales, relevées en bosse, fait un trou qui me menace, et il va sans dire que les autres fabricants ne sont pas plus sensés. On marche sur ces tapis comme lorsqu'on vous bande les yeux sur le tapis vert de Versailles, en levant les pieds, en faisant d'étranges enjambées : c'est qu'il n'est pas commode de passer sur des précipices et des rochers, de traverser les eaux du déluge et les forêts vierges de l'Amérique, en compagnie des requins, des tigres et des reptiles.

Un tapis a son vrai rôle quand, formé d'un fond vert ou bleu, émaillé de fleurs et se prolongeant sans interruption, sans changement, depuis l'antichambre jusqu'au fond de l'appartement, il semble une douce prairie fraîchement fauchée. Il appartient à la grande manufacture [1] de lui rendre ce rôle ; toutefois, en sortant des petits appartements, en entrant dans les salles d'apparat et de réception d'une grande dimension, je comprends la nécessité de vastes compositions, mais dans ces circonstances même je demanderais à la nature des inspirations, à la nature conventionnelle, comme les anciens et les Orientaux l'ont compris, quelque chose d'analogue à la décoration de nos anciens parterres, car je rêve une nature soumise à la régularité, dominée par les lignes mathématiques, prêtant en un mot ses charmes de naïveté à un art de convention. On ne prendrait aux traditions de la Savonnerie que ses admirables procédés de fabrication, et on rejetterait ses dessins et ses tons de couleurs, dessins de fleurs colossales, impossibles, absurdes, qui font des reliefs et des creux, tous rompus à l'excès, qui jouent le vieux, le passé, le fané, tandis que ce qui est nouveau est jeune et doit être frais comme la jeunesse. La grande manufacture remontera ainsi le courant pour retrouver à sa source l'inspiration limpide et pure. Prenant pour base et point de départ le tapis de verdure et le tapis turc, elle appellera à elle les coloristes, ces artistes qui parlent la langue de la nature, Delacroix, Rousseau, Troyon, Diaz, Ziem, et elle leur dira : C'est là le tapis que je veux faire, et, comme la nature sait être variée en restant la même, peignez-moi des tapis de verdure en tons rompus et éclatants, doux et gais, parsemés de fleurs légèrement jetées, de couronnes gracieusement enlacées, comme Dieu les fait, comme vous savez les rendre, comme je puis les reproduire.

1. M. le comte de Laborde, l'auteur de ces réflexions que nous empruntons à son magistral Rapport sur les beaux-arts de l'Exposition de 1851, suppose pour les besoins de sa démonstration que c'est un établissement idéal, une grande manufacture modèle dont il souhaite la création, mais n'existant malheureusement pas, qui met en pratique les idées et les théories qu'il formule.

Il est des cas exceptionnels, comme pour meubler une salle de réception ou le centre d'une chambre de députés. Dans ce cas, le tapis peut associer ses dessins à l'architecture et devenir lui-même un modèle de symétrie mathématique. Demandez ces dessins à un architecte qui aura fait une étude spéciale des mosaïques de l'antiquité, des carrelages du moyen âge et l'ornementation orientale, à la condition cependant d'éviter les combinaisons trop vastes et d'exclure les grands partis, rosaces du centre et rinceaux des angles, que les sofas et les chaises cachent en partie. Ces grandes compositions auraient quelque mérite si elles pouvaient être vues d'ensemble; mais, comme il n'est donné d'en apercevoir à la fois qu'un fragment, elles deviennent incompréhensibles. Ces dessins seront tracés en noir par l'architecte; on confiera leur enluminure à quelque ouvrier tapissier, artiste et coloriste, dans les limites de sa spécialité.

Cette réforme du tapis appelle une réforme plus grave dans les tapisseries des Gobelins et de Beauvais. On est engagé dans la fausse voie de l'imitation servile des peintures modernes, qui n'ont point été faites spécialement pour la tapisserie; il faut sortir à tout prix de cette ornière.

. . . . . .

De déviation en déviation, la manufacture des Gobelins [1] en est arrivée à prendre l'entreprise de la copie des tableaux en concurrence avec la gravure en couleur, avec la lithochromie, avec les papiers peints, avec toutes les imitations serviles, pénibles et incomplètes, poussant l'aberration jusqu'à imiter sur une tapisserie destinée à être tendue les mouvements souples d'une tenture suspendue, oubliant assez sa propre nature pour s'épuiser à produire l'illusion d'encadrement de bois et de métal incrustés de pierres précieuses; des pierres précieuses en tapisserie! singulier résultat de trois siècles de sacrifices et d'efforts : avoir pour but unique de reproduire, *à s'y méprendre*, un tableau moderne, en employant à ce labeur dix fois autant de temps que le peintre en a mis à produire son œuvre, en dépensant dix fois ce qu'il en coûterait pour obtenir une répétition de l'artiste lui-même, ou, ce qui vaudrait mieux, pour avoir de lui une production nouvelle; faire tous ces sacrifices pour reproduire ce tableau dans une matière qui se déchire plus facilement que la toile peinte, qui se mange aux vers et se ternit par la poussière, et pour obtenir cette reproduction employer trente mille nuances de laines dont pas une n'a un jour d'inaltérabilité, qui toutes changent rapidement non pas avec ensemble, de manière à conserver une sorte d'harmonie, mais par places qui font trou, par nuances qui font tache! c'est insensé. Que le mosaïste, le peintre sur porcelaine et sur faïence, le peintre en émail, s'efforce d'imiter une belle et précieuse peinture, dont le coloris s'altère avec des matières et des procédés qui en donnent une copie inaltérable, que ces reproductions des grands maîtres viennent sur voie publique défier l'air ou le soleil et réjouir la vue de tout homme de goût, j'applaudis des deux mains; mais appliquer tant de peines, tant de dépenses à cette ingrate mosaïque de brins de laine dont les nuances sont tellement sensibles, que l'altération de l'harmonie générale commence avant que le travail soit terminé, je le répète, c'est insensé.

La peinture a ses moyens et la tapisserie a les siens : faites des peintures pour les tapisseries et composez-les de façon à laisser, en outre, à l'artiste tapissier chargé de l'interpréter en laines, la liberté de s'inspirer de ses moyens de fabrication. Il manque à la laine teinte des tons assez foncés pour faire les ombres noires et les blancs éclatants de lumière; suivez cet avertissement, vos peintures y gagneront, et les tapissiers ne se fatigueront pas

1. Nous devons à la vérité de dire que, depuis quelques années, grâce à la direction intelligente donnée à ces établissements par MM. Darcel et Gerspach, on a un peu abandonné ces procédés de fabrication dans notre grand établissement national.

PORTEFEUILLE DE LA REVUE DES ARTS DÉCORATIFS

TAPIS D'ORIENT.

Imp. Lemercier & Cie

TAPIS VELOUTÉ DE LA PERSE REHAUSSÉ D'ARGENT

[illegible]

[illegible] à la vente [illegible] par le Musée des Arts Décoratifs

en efforts inutiles. Les couleurs franches des laines teintes sont les plus durables, elles sont aussi pour la décoration les plus heureuses : procédez en conformité avec ce besoin. Que l'effet de vos tapisseries se produise à la distance où l'œil ne saisit plus les cannelures du tissu et où les figures, en accusant franchement leurs formes, ressortent de l'harmonie particulière à la laine.

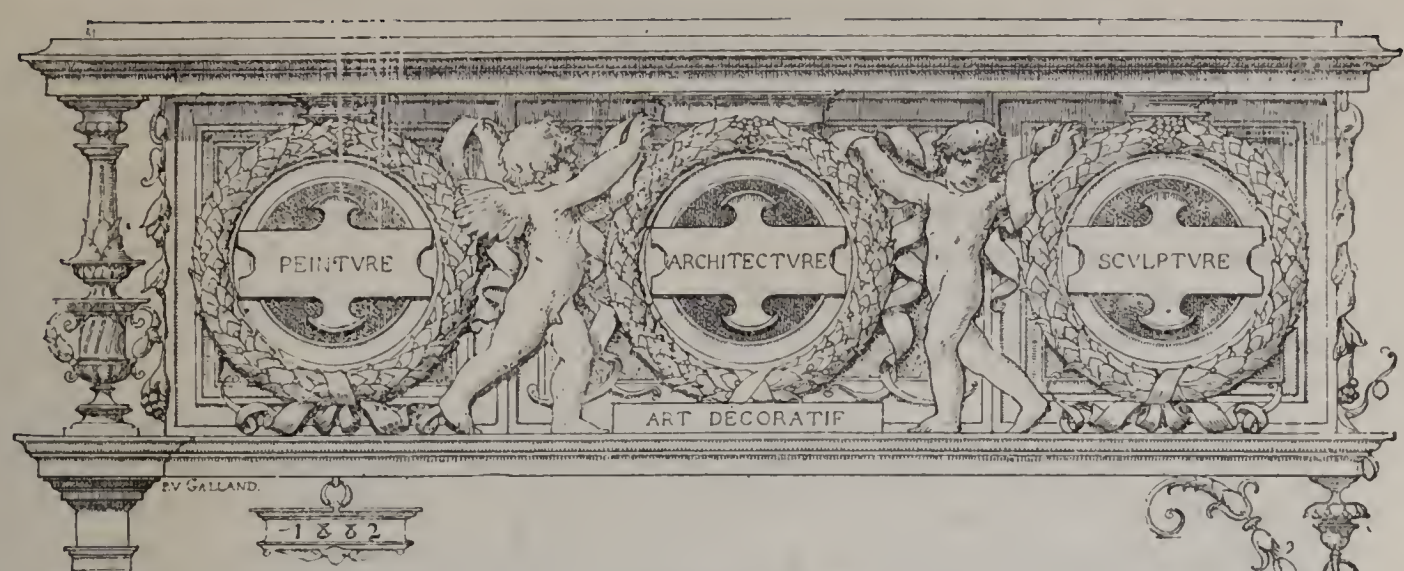
En résumé, revenez-en à l'artiste qui s'est associé le plus franchement à cette industrie, à Raphaël, en étudiant avec soin les cartons d'Hampton-Court et les tapisseries faites d'après eux, c'est-à-dire en vous rendant compte de ce que le grand artiste jugeait bon pour des tapisseries et de ce que les tapissiers de cette grande époque jugeaient bon pour les cartons de Raphaël. Il est bien entendu que l'atelier des reproductions de tableaux anciens ne sera pas fermé : il y va de l'honneur de la France de continuer la routine des Gobelins qui, toute surannée qu'elle est, rappelle un noble passé et manquerait à l'amour-propre national. Quelques ouvriers consommés dans cette pratique suffiront à ce labeur ingrat. Les autres seront peu à peu remplacés par des tapissiers artistes, par de véritables peintres en laines, qui sauront interpréter une composition dans la plus heureuse harmonie des couleurs et lui donneront leur accent de traducteur. Pour ces nouveaux interprètes, je ferais faire par des peintres habiles et scrupuleux les copies exactes des magnifiques cartons de Raphaël conservés à Hampton-Court, copies fidèles jusque dans les procédés d'exécution, jusque dans les dimensions, et ces cartons seraient reproduits de nouveau d'une manière digne des originaux, j'entends avec sévérité dans le contour, avec liberté dans la couleur, avec aisance surtout, puisque ces tapisseries ne seront plus clouées, tendues, encastrées dans les murailles et encadrées dans l'or, mais descendront sur les murs souples et flottantes comme leur riche vêtement.

La manufacture de Beauvais, réunie aux Gobelins dans la grande manufacture, sera également dans le vrai quand elle délaissera les vieilles peintures enfumées, qui sont si tristes, ou les peintures fardées du dernier siècle, qui ont fait leur temps. Qu'elle se rende compte de l'influence qu'elle exerce dans cette voie. Dans la grande manufacture, on copiera les fleurs de la fraîche nature et les productions nouvellement écloses de nos meilleurs artistes, productions créées exprès pour faire valoir l'éclat moelleux de ses couleurs, le mat brillant de ses effets; des fleurs et toujours des fleurs, en se préoccupant de leur agencement, de la douceur veloutée qu'elles présentent et dans leurs tons et dans leurs contours. Quand vous détachez crûment, par une gamme heurtée et par des contours trop durement arrêtés, vos fleurs sur un bleu de ciel trop vif, vous faites un contraste qui n'est ni dans la nature des fleurs, ni dans la nature des laines. Soyez vous-même, dirai-je à Beauvais, comme si je parlais à un artiste, car on est déjà artiste à Beauvais.

On ne pourra revêtir de tapisseries toutes les résidences, on aura recours aux étoffes pour les petits appartements. Je ne propose pas de transporter dans l'île Louviers les métiers des tissus de soie, de laine et de fil; mais je voudrais porter dans ces industries mêmes une bonne influence. Les artistes de la grande manufacture composeront les dessins et arrêteront les tons appropriés aux espaces, à la couleur des boiseries, aux tableaux qui ornent ces chambres, au caractère et au rang des personnes qui les habitent, et on ferait exécuter les étoffes par les fabriques qui se sont acquis le plus grand renom dans chaque spécialité; en outre, on s'associera aux industriels pour tenter de nouveaux efforts dans des voies nouvelles, pour créer des effets séduisants par des moyens simples. Toutes les étoffes de tentures, damas ou brocatelle, satin, velours ou imitations en laine destinées à couvrir les murs et à rester désormais légèrement flottantes dans leurs plis naturels, prendront pour modèles les dessins à combinaisons fines, déliées et multiples; les étoffes de nuances unies elles-mêmes retrouveront ce même principe d'ornementation dans

les variétés du tissage en mailles, en carreaux ou autres dessins. Je n'accepte l'étoffe tendue, clouée, encadrée, que lorsqu'elle doit servir de fond aux légères mousselines qui se drapent sur des couleurs qu'elles amortissent plus ou moins suivant le mouvement gracieux de leurs plis. On objectera la poussière. Le luxe ne connaît pas cet inconvénient. Les étalages si riches, si compliqués, de tous nos magasins sont bien autrement exposés à la poussière; mais chaque soir ils la secouent, et le lendemain ils renaissent plus brillants dans une parure nouvelle. Ayez pour laquais des tapissiers artistes qui sauront ainsi chaque matin, ou chaque semaine, ou chaque mois, détacher, épousseter et suspendre dans le mouvement gracieux de leurs plis, vos tentures, tapisseries, étoffes de soie et mousselines. De même que vous renvoyez le cuisinier qui vous donne chaque jour le même menu, de même aussi vous exigerez des arrangements nouveaux pour vos tentures, des dispositions inspirées par les étoffes, par les lieux, la nature des fêtes et des réceptions. La fresque du grand peintre, la mosaïque ou la peinture en émail de l'artiste habile, ont une beauté fixe et monumentale, et là est le grand luxe, mais l'étoffe banale doit compenser sa mesquinerie relative par cette mobilité, cette variété, ces renouvellements continus.

Comte de Laborde.



ETUDES SUR LA

MANUFACTURE NATIONALE DES GOBELINS [1]

LA PRODUCTION

(Suite.)

VI

Après avoir parlé des tapissiers, il convient d'examiner la situation des entrepreneurs. Leur gain était naturellement proportionné à la production des ateliers qu'ils dirigeaient. Après bien des calculs, je suis arrivé, pour le XVIIIe siècle, à cette conclusion que je crois exacte : en moyenne un tapissier de haute lisse a produit deux aunes carrées par an et un tapissier de basse lisse un peu moins de trois aunes, soit plus exactement deux aunes et huit dixièmes. Mais que de variations d'une année sur l'autre! Lorsqu'un atelier *donnait sur la commune* ou faisait des *ouvrages bourgeoises*, le bâtonnage montait très sensiblement; il était à peu près le même en toutes saisons, car l'hiver on travaillait *à la chandelle*, ce qui n'avait pas d'inconvénient pour les petits ouvrages appelés *hors-d'œuvre*. Je n'ai trouvé aucune note sur la façon dont le métier était éclairé; on raconte cependant que le tapissier avait un petit appareil d'éclairage attaché sur le front.

Le compte annuel par atelier se présente à peu près ainsi : en haute lisse, Cozetta et Audran faisaient ensemble de 150 à 200 aunes carrées; Neilson en basse lisse est arrivé quelquefois à 108 aunes, mais sa moyenne en 34 années est de 77 aunes par an.

Il semble que, partant de ces chiffres, il soit aisé de calculer le bénéfice des entrepreneurs, puisqu'ils recevaient de la direction une somme fixe sous forme de prime, pour chaque aune carrée livrée au magasin. Il n'en est rien cependant, parce qu'il existait d'autres sources de bénéfices. Pour être aussi clair que possible en une matière sans cesse discutée par les intéressés, je vais prendre un exemple.

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 9e année, page 147.

Lorsqu'un modèle nouveau était adopté, l'administration entrait en débats avec l'entrepreneur pour fixer le prix total qui devait être payé à ce dernier par aune carrée; ce prix se décomposait comme il suit :

1° Honoraires de l'entrepreneur;
2° Salaires payés aux tapissiers;
3° Supplément de salaires pour les figures;
4° Frais de montage;
5° Prix des étoffes.

Les honoraires ont été généralement au XVIIIe siècle de 60 livres par aune carrée, mais par moments ils ont été réduits à 40 livres en basse lisse; ils représentaient le prix du temps perdu par l'entrepreneur pour la conduite du travail et la surveillance de l'atelier.

Les salaires payés aux tapissiers étaient fixés par l'administration supérieure selon des tarifs dont j'ai donné un exemple, mais il n'est pas douteux que les prix étaient avantageux aux entrepreneurs, parce qu'ils mettaient sur les parties faciles des apprentis qui travaillaient à meilleur compte que les tapissiers.

Les frais de montage de la chaîne étaient estimés en moyenne à 24 livres par tapisserie.

La question des étoffes — on appelait ainsi les laines et les soies — a donné lieu à d'interminables discussions. En principe, les étoffes étaient fournies par les magasins de la manufacture, et alors les choses allaient naturellement, mais, en fait, il arrivait souvent que les entrepreneurs sortaient une partie des étoffes de leur magasin particulier; dans ce cas il y avait lieu à l'établissement d'un compte et l'entrepreneur recevait 60 livres par aune carrée sous défalcation de la valeur des étoffes livrées par le roi. Si, comme dans l'atelier de Neilson, qui était teinturier en même temps qu'entrepreneur, le roi ne fournissait aucune étoffe, il revenait à l'entrepreneur 60 livres franches par aune carrée; cette somme leur laissait un gros bénéfice comme le prouve le relevé que voici, qui nous indique les prix et les proportions des étoffes qui pouvaient entrer dans une tapisserie :

Dans une pièce où il n'entrait que de la laine, les étoffes coûtaient 16 livres par aune carrée; elles revenaient : à 31 livres pour 2/3 laine et 1/3 soie; à 37 livres pour 1/2 laine et 1/2 soie; à 41 livres pour 1/3 laine et 2/3 soie; à 49 livres pour 1/4 laine et 3/4 soie. De sorte que, selon le mélange, l'entrepreneur gagnait de 11 à 44 livres par aune et le roi perdait autant et même davantage. Les cours des laines et des soies subissaient en effet des variations sensibles : elles allaient pour la soie jusqu'à vingt-cinq pour cent; mais, comme il n'était pas possible de mettre les entrepreneurs en souffrance à cause de ces variations ou de modifier constamment la valeur des étoffes, on avait adopté un prix fixe, très avantageux aux entrepreneurs, qui puisaient dans le magasin général lorsqu'ils y avaient intérêt : c'est ainsi que le roi perdait parfois plus de 100 louis par an sur les soies seulement, comptées de 24 à 26 livres la livre de toutes couleurs, tandis que les laines valaient de 6 à 9 livres; aussi poussait-on à la suppression de la soie par mesure d'économie et aussi parce les soies teintes résistent beaucoup moins que les laines.

Ceci étant, voici le compte d'une *Portière des Dieux* d'après Audran :

Travail.

369 bâtons 1/2 à 2 livres le bâton.	735 livres.
En plus pour la partie des figures.	70 livres.
A reporter. . . .	805 livres.

Report. . . . . 805 livres.

Étoffes.

Laines et soie à 60 livres l'aune. . . . . 459 livres 7 sols 6 deniers.

Indemnité.

Pour le montage. . . . . 24 livres.
Honoraires de l'entrepreneur à 60 livres l'aune. . . . 459 livres 7 sols 6 deniers.

Total. . . . . 1747 livres 15 sols.

Le prix de l'aune carrée avait été arrêté à 236 livres.

La tapisserie mesurait 7 aunes 10 bâtons 8 seizièmes; elle fut payée 1760 livres 18 sols, laissant sur le tarif même un petit bénéfice supplémentaire à l'entrepreneur; dans d'autres

Dossier de canapé d'après Tessier. (Gobelins, XVIIIe siècle.)

circonstances, avec des comptes semblables, il y avait déficit, mais dans l'ensemble les comptes se soldaient en équilibre.

Maintenant les entrepreneurs faisaient-ils fortune? Non, selon les uns; oui, d'après les autres, les tapissiers bien entendu. D'abord les entrepreneurs étaient payés avec la plus grande inexactitude et par acomptes; ils étaient toujours en avance et perdaient l'intérêt de leur argent; en revanche ils gagnaient sur les étoffes, c'est incontestable, et pouvaient travailler pour les particuliers, à prix débattus sans frais généraux de loyers et de matériel, et peut-être même avec les étoffes du roi comme les tapissiers l'ont parfois insinué. Au fond, je crois que la profession d'entrepreneur était très bonne : en 1788, Audran demanda la suppression des honoraires proportionnels et un traitement fixe de 10 000 livres par an; sur une vingtaine d'entrepreneurs qui travaillèrent à la manufacture de 1662 à 1792, treize restèrent à la tête de leurs ateliers trente années et plus. Il me semble que ce sont là des preuves suffisantes que la maison n'était pas si mauvaise qu'on voulait bien le proclamer constamment à cor et à cri.

Je termine cet aperçu par l'indication de quelques prix payés aux entrepreneurs en 1777 par aune carrée.

Haute lisse.

L'*Ambassade turque*, d'après Parrocel. . . . . 410 livres.
L'*Histoire d'Esther*, d'après de Troy. . . . . 372 —
L'*Histoire de don Quichotte*, d'après Ch. Coypel . . . . . 360 —

Le *Nouveau Testament*, d'après Jouvenet et Restout	360	livres.
Tenture de Jason, d'après de Troy	360	—
La *Tenture de Marc-Antoine*, d'après Natoire	355	—
La *Tenture des Loges du Vatican*	288	—
La *Tenture des Indes*, d'après Desportes	240	—

Basse lisse.

La *Vie du Roy*, d'après Le Brun	289	—
L'*Histoire de don Quichotte*, d'après Ch. Coypel	276	—
Vénus sur les eaux, d'après Boucher	278	—
La *Tenture des Indes*, d'après Desportes	264	—
L'*Ancien Testament*, d'après A. Coypel	220	—
La *Tenture de Saint-Cloud*, d'après Mignard	210	—
Les *Portières des Dieux*, d'après Audran, de 210 à	252	—

On remarque que certaines tentures de basse lisse ont été payées plus cher que quelques tapisseries de haute lisse, évidemment en raison des difficultés de l'exécution et de l'abondance des détails. Dans une même suite, la *Tenture des Indes*, la pièce *Combat d'animaux* vaut 240 livres en haute lisse et 264 en basse lisse, à cause d'une bordure différente.

Les chiffres de 1777 sont sensiblement plus élevés que précédemment; ils monteront encore l'année suivante; mais, quelle que soit la hauteur qu'ils atteindront au XVIIIe siècle, ils reconstitueront toujours une main-d'œuvre très bon marché et hors proportion — toutes choses égales d'ailleurs — avec les prix que bientôt nous allons voir apparaître.

VII

Il me faut, plus encore que précédemment, faire parler les chiffres toujours arides, même lorsqu'ils se rapportent à des œuvres d'art.

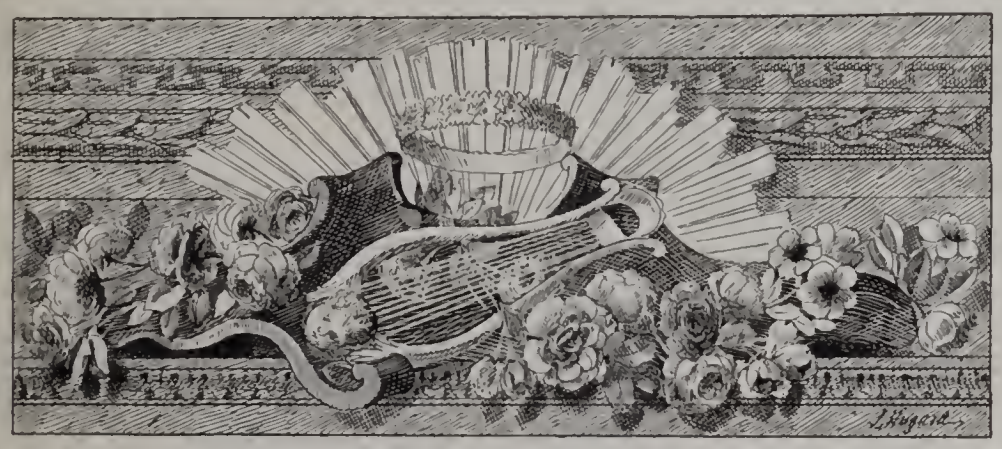
En 1805, le budget des manufactures était ainsi :

Gobelins	142,900	francs.
Savonnerie	58,800	—
Beauvais	52,000	—
Sèvres	264,000	—

Aux Gobelins on produisit, en cette année, en haute lisse 43 mètres carrés 1/2 et en basse lisse 24 mètres carrés. Ce fut la plus faible production de la période impériale; la plus élevée fut en 1810, où 57 hautelissiers firent 83 mètres carrés 1/2 et 28 basselissiers 51 mètres carrés; la différence dans la production ne vient pas, comme on pourrait le croire, du nombre des tapissiers qui ne variait guère que de trois à huit pour cent : alors le métrage arrivait presque au double; l'augmentation provient d'une meilleure tenue des ateliers, de l'habitude que prenaient les tapissiers de traiter des modèles conçus dans un même esprit, et surtout de l'extension donnée à la fabrication des tapisseries pour meubles sur les types de David et de Percier, c'est-à-dire avec des fonds unis développés et peu d'ornements. La moyenne annuelle, puisqu'il faut toujours en revenir aux moyennes [1], était en haute lisse par tapissier de 1 mètre carré 10, en basse lisse de 1 mètre carré 1/2 ; c'était peu, très peu même relativement au XVIIIe siècle, mais, en comparaison des résultats

1. Pour établir des moyennes rationnelles, j'ai omis les années troublées par les invasions et les révolutions.

postérieurs, il n'y a pas trop à dire. Les sujets militaires dominaient, l'interprétation était minutieuse et détaillée à l'extrême; les broderies et les passementeries des uniformes étaient reproduites fil par fil; on ne se contentait plus de répéter le modèle peint, on cherchait à donner l'illusion complète de la réalité à ce point que, si l'on voulait reconstituer certains uniformes de l'Empire, le passementier, le brodeur et le tailleur n'auraient qu'à copier servilement les tapisseries du temps. Je puis donner une idée de la complication du travail d'alors : dans la tapisserie, d'après Berthon, les *Adieux des empereurs Napoléon et Alexandre à Tilsitt*, le maréchal Ney est debout en grand uniforme; pour le représenter le tapissier a mis en mouvement 73 broches garnies de couleurs différentes : les carnations en ont exigé 18, le grand cordon de la Légion d'honneur 9, la culotte de peau 11, les bottes à l'écuyère 11 également, et ainsi de suite; le cardinal Chigi, dans l'*Audience donnée par le roi Louis XIV à Fontainebleau* d'après Le Brun, n'avait exigé en revanche que 29 broches



Partie de bordure d'après Jacques. (Gobelins, XVIIIe siècle.)

pour toute sa personne. Cette simple comparaison suffit pour expliquer la lenteur du travail, qui est l'un des inconvénients, mais non le plus grand, de la déplorable mode qui a régné trop longtemps à la manufacture de considérer la tapisserie comme un moyen de reproduction de la peinture, et non comme le plus noble et le plus élégant des éléments de la décoration intérieure.

Les tapissiers fournissaient environ dix heures de travail par jour; le prix de la main-d'œuvre variait nécessairement selon les modèles et le genre de fabrication en haute et en basse lisse. En voici quelques exemples au mètre carré :

Zeuxis choisissant un modèle, d'après Vincent.	1900	francs.
Le *Combat des Romains et des Sabins*, d'après Vincent.	1400	—
Méléagre entouré de sa famille, d'après Ménageot . . .	1380	—
L'*Enlèvement de Déjanire*, d'après le Guide.	1230	—
Les *Saturnales*, d'après Callet.	1000	—
Hélène poursuivie par Énée dans le temple de Minerve, d'après Vient.	870	—
Iphigénie reconnaissant Oreste, d'après Regnault. . . .	550	—

La Restauration renforça le personnel : de l'unique atelier de haute lisse elle en fit deux qui comprirent ensemble une moyenne de 66 tapissiers; la basse lisse en compta 25 jusqu'en l'année 1825, où elle fut transférée à la manufacture de Beauvais. La production par tapissier diminua, elle tomba de 1 mètre carré 10 à 0,90 en haute lisse; en basse lisse, elle monta au contraire de 1 mètre carré 50 à 1 mètre carré 65.

Pendant le règne de Louis-Philippe, la production individuelle diminua d'une façon étonnante que n'explique ni le genre de fabrication, toujours à peu près le même, ni la plus courte durée de la journée de travail.

Ainsi, de 1831 à 1847 inclus, on ne produisit bon an mal an que 57 mètres carrés, ce qui fait ressortir le travail annuel du tapissier à un peu plus d'un demi-mètre carré.

Pour juger cette extrême faiblesse, nous avons des points de comparaison irréfutables.

Sous Louis XIV, les *Actes des Apôtres* d'après Raphaël avaient été payés à l'entrepreneur 200 livres l'aune, soit 167 francs le mètre carré; on refit, de 1836 à 1849, quelques pièces de la tenture; j'ai examiné de très près les prix de revient de cet ouvrage, et je suis arrivé à ce résultat que la main-d'œuvre seulement avait coûté au mètre carré 4000 francs au minimum et 5500 au maximum, soit en moyenne 4700 francs au lieu de 167 francs.

Il y avait là de quoi émouvoir le conseil supérieur de perfectionnement nommé en 1848 pour étudier le régime des manufactures nationales et proposer des réformes. Le conseil ne voulut pas rétablir le bâtonnage, mais il proposa de fixer le minimum du travail que l'administration pourrait exiger des tapissiers dans le cours d'une année; dans cette vue, les travaux furent divisés en trois classes :

1re classe : carnations et fleurs au premier plan.
2e classe : ornements, draperies, architecture.
3e classe : fleurs des second et troisième plans, fonds et ciels.

Les tapissiers devaient produire annuellement :

1re classe.	0 mètre	carré	60
2e classe.	1	—	20
3e classe.	1	—	80

Un jury arbitral aurait eu à juger toutes les difficultés qu'un pareil système pouvait engendrer; les difficultés furent si grandes que le système fut vite abandonné. La tentative eut du moins le résultat de marquer ce que, d'après des juges compétents, on était en droit d'attendre du travail individuel. L'effet se produisit dans les ateliers, car, de 1849 à 1852, la production annuelle par tapissier monta de 0,60 à 0,95.

Sous le second empire, elle baissa sensiblement et ne fut plus que de 0, 74. Ici encore je trouve des écarts considérables entre les anciens prix et les nouveaux : les modèles de Boucher, *Jupiter et Calisto*, *Vénus sur les eaux*, qui étaient revenus sous Louis XV à 317 francs le mètre carré pour la main-d'œuvre, coûtèrent 1800 francs en 1860.

Pour donner une idée de la différence entre diverses tapisseries, je relève quelques chiffres, toujours pour la main-d'œuvre au mètre carré.

L'Aurore du Guide	1360	francs.
La Transfiguration, d'après Raphaël.	2175	—
Les Muses, d'après le Sueur	2800	—
La Vierge aux Poissons, d'après Raphaël	3200	—
L'Amour sacré et l'Amour profane, d'après le Titien . .	4350	—

Les écarts sont aussi grands entre tapisseries d'une même suite, conçues par conséquent dans un même esprit. *La Vue* de la tenture *les Cinq Sens*, d'après MM. Baudry, Dieterle, Chabal-Dussurgey et Lambert, revint à 4450 francs, tandis que *le Toucher* resta à 2400 le mètre carré; tous les portraits de la galerie d'Apollon ont un air de famille, cependant *Jean Bullant* coûta 1000 francs, *le Nôtre* 1550 et *Germain Pilon* 3110.

La moyenne remonte à partir de 1872; selon les tapisseries, la main-d'œuvre au mètre

TAPISSERIE (XIXe SIÈCLE)

Imp. phot. Aron Frères, Paris.

Esquisse d'une Composition de M. F. EHRMANN : LES ARTS, LES LETTRES & LES SCIENCES AU MOYEN-AGE

En cours d'exécution à la Manufacture des Gobelins pour la Bibliothèque Nationale

carré revient de 1300 à 4000 francs. *La Terre* et *l'Eau*, d'après la suite des *Eléments* de Le Brun, terminés en 1876, ont coûté 1950 francs le mètre carré : sous Louis XIV, l'entrepreneur a touché pour le même travail 192 francs.

J'ai fini ce monotone et ennuyeux travail de statistique, de chiffres et de moyennes, et, pour terminer, je donne le tableau de la production des cinq dernières années :

Fac-simile d'un dessin de M. F. Ehrmann. Étude d'une des figures de sa composition : *les Lettres, les Sciences et les Arts pendant la Renaissance,* exécutée en tapisserie des Gobelins.

1883	22	mètres carrés	73
1884	26	—	17
1885	26	—	12
1886	28	—	37
1887	36	—	27
1888	40	—	—

Durant cette période, le nombre des artistes tapissiers et des apprentis travaillant sur

les métiers a passé progressivement de 27 à 39. Mais les dépenses de la manufacture sont restées les mêmes, ainsi que le genre de modèles; en revanche, le nombre des tapissiers de l'atelier de la Savonnerie a diminué de 3.

On a certainement remarqué que, dans tous mes calculs, j'ai relevé le prix de la main-d'œuvre seulement; cette méthode m'a paru la seule rationnelle pour établir des comparaisons entre les diverses périodes de la production; en effet, ainsi que je l'ai dit plus haut, il y a des façons très différentes de calculer les prix de revient d'une tapisserie. Tantôt ils ont été par trop majorés des frais généraux, tantôt on n'a tenu aucun compte de ce genre

Fac-similé d'un dessin de M. F. Ehrmann. Étude d'une des figures de sa composition : *les Lettres, les Sciences et les Arts pendant la Renaissance,* exécutée en tapisserie des Gobelins.

de frais, de sorte que le prix porté à l'inventaire ne peut d'aucune façon servir de base d'appréciation et de comparaison.

Nous avons vu les prix de la main-d'œuvre hausser énormément dès la suppression du bâtonnnage et en fin de compte arriver, pour le même modèle, à coûter — je prends des points extrêmes — 28 fois plus cher sous Louis-Philippe que sous Louis XIV. Quelles peuvent être les raisons d'une augmentation si considérable? De 1670 à 1840, les salaires n'ont même pas doublé, et la durée du travail n'a diminué que de une à deux heures par jour [1] : ces deux facteurs n'ont donc qu'une valeur très secondaire, insuffisante même pour tripler le prix; les motifs vrais sont, à mon sens, dans le défaut de stimulant qu'entraînent les appointements fixes et surtout dans la manière d'interpréter le modèle. De nos jours, si nous observons deux artistes tapissiers ayant reçu en même temps leur éducation technique, travaillant

1. La durée du travail a été plusieurs fois modifiée sous la monarchie de Juillet, et, le croirait-on? à cause de la garde nationale. Un souvenir bien accrédité à la manufacture veut que le chef était très ambitieux des épaulettes de colonel de légion; selon que les gardes nationaux du quartier qui étaient ses électeurs votaient pour ou contre lui, les heures de présence à l'atelier étaient changées.

d'après le même modèle, avec la même ardeur à la besogne, nous pouvons trouver dans leur production une différence du simple au double au moins; mais alors quel est donc le motif de la différence qui existe entre le tapissier de Louis XIV et celui de Louis-Philippe? Ce hautelissier de 1840 avait peut-être travaillé aux bottes du maréchal Ney, modelées avec plus de tons qu'on en mettait sous Le Brun dans un visage? En tout cas ce tapissier, égaré dès son enfance dans la reproduction servile des tableaux, ne pouvait rien comprendre à la technique des tapisseries d'après Raphaël, il la regardait sans doute comme barbare et indigne d'un atelier où le trompe-l'œil était glorifié; il ne voyait pas les modèles comme ses ancêtres; quels qu'ils fussent, il les traduisait comme on le lui avait enseigné, en multipliant à l'infini les tons et les nuances; de là ce travail d'une extrême lenteur.

Cet exemple et d'autres que j'ai donnés démontrent que la simplicité du modèle n'est pas l'unique élément d'une exécution large et prompte, il faut en outre et essentiellement une éducation dirigée dans le sens du travail technique adopté; et même avec cette éducation raisonnée il faut encore tenir compte du tempérament du tapissier et donner à chacun la besogne qui lui convient le mieux. En combinant toutes ces conditions diverses, à quel résultat peut-on arriver? Je crois qu'il peut être sensiblement supérieur à nos dernières moyennes, et j'estime qu'avec le temps de travail actuel[1] on doit obtenir 1 mètre carré 1/2 par an et par artiste. Il y aura toujours des différences considérables entre l'un et l'autre; ainsi, en 1886, l'écart a été de 0 m.c. 70 à 2 mètres 1/2; il est vrai que cette dernière mesure n'a été atteinte que par un seul artiste, qui est un producteur exceptionnel.

GERSPACH,
Administrateur de la manufacture des Gobelins.

1. Le règlement fixe comme il suit les heures de travail, avec une heure de repos par jour. Du 16 mars au 15 octobre, de 8 heures du matin à 5 heures du soir; du 16 octobre au 15 mars, de 8 heures 1/2 à 4 heures. Il y a dans l'année environ 60 jours de chômage pour dimanches et fêtes.

Les artistes tapissiers ont 8 jours de congé une année et 15 jours l'année suivante; ils ont de plus des congés pour affaires de famille ou pour cause de maladie; aucune retenue de traitement ne leur est faite pour ces diverses absences.

En résumé, le nombre de jours de travail est au plus de 290 une année dans l'autre.

LE LAURÉAT DU CONCOURS DE CISELURE

(FONDATION WILLEMSENS)

Notre société, l'Union centrale des Arts décoratifs, qui ne borne pas son rôle à la création pour les artistes de l'industrie d'un musée magnifique dont les accroissements sont de jour en jour plus remarquables, mais qui étend son action sur toutes les manifestations de l'art appliqué, a cru devoir acquérir l'œuvre du dernier concours de ciselure qu'organise chaque année la chambre syndicale des fabricants de bronze.

Cette acquisition, faite sur la proposition du vice-président de notre société, M. Henri Bouilhet, répond à une double considération. En premier lieu, elle est la récompense méritée des efforts d'un jeune artiste, M. Honoré de Haan, élève de l'école fondée par l'initiative de la chambre syndicale des fabricants de bronze, que dirige excellemment un sculpteur d'une rare valeur, M. Eugène Robert. De plus, elle est un juste hommage accordé d'une façon générale aux mérites d'une catégorie d'artistes dont le public a le tort d'ignorer ou de dédaigner les travaux.

Les personnes qui appartiennent à la classe dite « des amateurs », dont le nombre va toujours en augmentant, croient assez volontiers avoir suffisamment donné des gages de leur dilettantisme ou de leur goût en s'occupant soit des œuvres anciennes (souvent frelatées) qu'elles découvrent dans les magasins de bric-à-brac, soit des œuvres nouvelles que chaque printemps voit fleurir au Salon des Champs-Élysées. Quant aux productions de notre industrie contemporaine, aux meubles délicatement sculptés et d'une architecture parfaite, aux céramiques et aux verreries d'un beau décor original, aux bronzes finement ciselés, étant donné qu'on ne les voit ni aux Salons annuels, ni chez les marchands de curiosités, il semble qu'on n'ait à tirer de leur possession aucune vanité. Et les auteurs de ces sortes de chefs-d'œuvre (car il y en a, et notre temps n'est pas en cela si pauvre que beaucoup veulent bien le dire) demeurent ignorés de la foule, tandis que leurs confrères

plus heureux, peintres ou statuaires, sont seuls à bénéficier de l'attention des amateurs et à recevoir la pluie des récompenses officielles.

Eh bien, on ne saurait trop répéter qu'il y a là un absolu manque d'équité et un déni de justice. Il faut autant de talent pour faire un beau meuble que pour un tableau, pour faire le dessin d'une étoffe que pour une peinture de genre. Le vieux Tissot qui incruste d'or pour Boucheron de merveilleux bracelets d'acier où s'agite tout un petit monde chimérique, ou bien Eugène Piat qui modèle pour Gagneau de somptueuses torchères, ou bien Martin qui décore d'admirables étoffes, ou bien encore Mathurin Moreau qui passe plus de temps à créer ses mignonnes pendules d'ivoire qu'aux grandes statues pour lesquelles il a obtenu tant de distinctions aux Salons, sont des artistes qui ont beau signer leurs œuvres destinées à l'admiration de nos petits-neveux : le public achète leurs bracelets, leurs torchères, leurs étoffes ou leurs pendules, mais ne regarde pas leur signature. Ceci est un fait que nous ne voulons pas pour l'instant apprécier, dont nous ne cherchons pas en ce moment à définir la cause; nous constatons simplement. Que le sculpteur Aubé vienne à exposer telle ou telle figure destinée, je suppose, au monument de Gambetta : ce sera un grand concert d'éloges, et je n'y contredis pas; mais qu'il modèle ces petits vases infiniment gracieux, sur la panse desquels il sait jeter avec une fantaisie charmante des figurines de l'art le plus personnel, c'est à peine si la critique s'en occupera. De même pour les ciseleurs. Certes, quiconque a vu dans un atelier travailler ces modestes artistes du bronze, quiconque a pu se rendre compte de la part considérable de responsabilité et d'honneur qui leur revient dans l'interprétation de l'œuvre conçue par le sculpteur et qui ne sort du moule que sous une forme presque toujours seulement ébauchée, quiconque a vu cela doit rester profondément étonné du dédaigneux oubli dans lequel sont laissés ces collaborateurs sans lesquels l'œuvre de métal ne pourrait pas exister et qui savent mettre dans la traduction qu'ils en font quelque chose de leur intelligence et de leur âme.

Or, il est certain que l'indifférence du public pour les artistes de l'industrie, et l'obscurité imméritée dans laquelle on laisse le nom de ceux-ci, ne sont pas seulement une iniquité : c'est de plus une sottise. Car comment nourrir l'espoir d'obtenir le maximum de leur effort et de leur talent de la part d'hommes dont ni le talent ni les efforts n'ont la notoriété pour récompense et pour stimulant? Comment espérer pouvoir rendre à nos arts décoratifs leur antique splendeur si ceux qui contribuent à leur éclat sont condamnés à demeurer à l'arrière-plan, sans la renommée qui n'est pas seulement la noble consécration du talent, mais aussi une sorte de garantie de sa dignité?

La Société de l'Union centrale des Arts décoratifs a le devoir de réagir contre je ne veux pas dire le dédain ou l'erreur du public, — comment imputer à faute ce qui n'est qu'ignorance? — mais son fâcheux état d'esprit. Elle a le devoir de mettre un terme à la funeste scission opérée il y a plus de deux siècles (dans quel accès de secrète vanité!) entre la corporation des artistes peintres ou sculpteurs et les corporations des autres artistes, — scission qui, en perpétuant un déplorable malentendu, a désappris à la foule les noms glorieux dont s'honorent le plus nos industries nationales. Le comité de direction de l'Union centrale saura éclairer en cela l'opinion publique comme il a su faire triompher les doctrines qui sont maintenant la base de l'enseignement du dessin dans toutes les écoles professionnelles. A chaque jour suffit sa peine. Et c'est pourquoi nous applaudissons quand nous voyons les membres de ce comité, fidèles à leur programme, faire une acquisition comme celle du concours de ciselure Willemsens. Exposer de pareilles œuvres dans un musée, c'est donner à toute une catégorie d'artistes, encore une fois trop méconnus, un brevet d'encouragement qui les rehaussera à leurs propres yeux; c'est dire aux ciseleurs en même temps qu'aux artistes des autres industries : « Faites-nous de belles œuvres, et vous ne perdrez point

votre peine. Vos ancêtres avaient jadis leurs brevets de maîtrise; c'est maintenant l'Union centrale des Arts décoratifs, qui, donnant un patronage aux plus habiles d'entre vous, se portera caution de votre talent et vous ouvrira les portes du succès. »

L'œuvre de M. Honoré de Haan, que vient d'acquérir le Musée des Arts décoratifs, a été primée au concours de ciselure (fondation Willemsens) dont l'exposition a été ouverte le 18 novembre dernier au siège de la Réunion des fabricants de bronze, 8, rue Saint-Claude. Treize concurrents s'étaient présentés. A l'unanimité, le prix a été accordé à M. de Haan qui avait adopté pour sujet une réduction de la statue de M. Charpentier intitulée *l'Improvisateur*, laquelle appartient à M. E. Colin. D'après le rapport redigé au nom du jury par M. Marius Marioton, le travail de ciselure de M. de Haan est remarquable en ceci que l'artiste a parfaitement su interpréter l'œuvre de plâtre et la traduire en métal, qu'il en a respecté le sentiment tout en corrigeant les imperfections que les luisants de l'outil rendent plus apparents, enfin qu'il a conservé aux diverses parties de la pièce l'harmonie nécessaire.

En effet, ce qu'il faut surtout ne pas perdre de vue dans un travail de ciselure, c'est l'intelligence, c'est la justesse de l'interprétation, c'est l'homogénéité de l'ensemble. Tel détail qui, minutieusement poussé dans le plâtre, est d'un heureux effet, a besoin d'être simplifié et largement traité dans le bronze. Les raisons esthétiques de cette différence obligatoire dans l'exécution sont aisées à comprendre et ce n'est pas le moment de les développer ici. Ne sait-on pas que chaque matière, utilisée par l'homme pour les besoins de l'art, a son humeur originale, son tempérament particulier, sa valeur constitutive qu'il faut connaître et respecter, si nous voulons plier cette matière aux conceptions de notre cerveau et lui faire rendre tout le concours qu'elle est capable de nous prêter? Le bronze a, comme la terre, comme le verre, comme le cuir, comme le marbre ou le fer, sa nature propre avec laquelle il faut compter. C'est ce qui fait dire à M. Marius Marioton dans le document cité plus haut : « Puisque ce rapport doit être un enseignement, on ne saurait trop recommander, en s'adressant à tous les concurrents, la simplicité dans les détails : il faut les atténuer plutôt que les accuser, et savoir en un mot être maître du travail que l'on a à répartir, appliquer la retouche là où elle est nécessaire, afin que la pièce terminée soit homogène et surtout harmonieuse. C'est donc sur ces différents points que doit se concentrer le travail de quiconque retouche une pièce fondue sur un plâtre ou tout autre modèle. C'est là aussi que la connaissance du dessin et du modelage est indispensable pour permettre de lire la forme avant de l'écrire avec l'outil : que cette connaissance soit trop élémentaire pour faire un compositeur, elle n'en est pas moins nécessaire pour faire un habile ciseleur. Ces qualités, M. de Haan a montré qu'il les posséde : c'est pourquoi la réunion des fabricants de bronze est d'autant plus fière du résultat que M. de Haan est l'élève de son école et que c'est par son encouragement qu'il est arrivé en quelques années d'étude à donner à son travail une note bien personnelle. »

C'est le dimanche 9 décembre que la réunion des fabricants de bronze, présidée par M. Gagneau, a procédé à la distribution des récompenses aux lauréats du concours de ciselure et aux éléves de son école. Nous ne dirions rien de cette cérémonie si, à cette occasion,

M. Eug. Spuller, qui la présidait, M. Gagneau et M. Henri Bouilhet, représentant l'Union centrale des Arts décoratifs, n'avaient prononcé d'excellentes paroles qu'il convient de retenir.

M. Gagneau, qui a succédé à M. Barbedienne comme président de la chambre syndicale des fabricants de bronze, a d'abord constaté les progrès que fait faire à l'enseignement de la ciselure l'école patronnée par la chambre syndicale et dirigée par M. Eug. Robert. Il a résumé les travaux de cet artiste qui a doté nos industries d'une quantité de modèles précieux, et qui vient de recevoir cette année la croix de la Légion d'honneur, juste récompense de toute une vie de labeur. M. Gagneau a rappelé aussi la perte éprouvée pour l'art français par la mort de Constant Sévin, le dessinateur prodigieux, l'auteur de milliers de compositions qui « assurent à notre fin de siècle une date dans l'histoire du bronze ». Enfin il a signalé l'heureuse initiative de l'Union centrale qui, en faisant l'acquisition du prix de ciselure de cette année, a eu la plus heureuse et la plus féconde idée.

Puis M. Henri Bouilhet, au nom de l'Union centrale des Arts décoratifs, s'est exprimé en ces termes :

« En offrant à M. de Haan, lauréat du concours de ciselure, l'objet d'art que l'Union centrale des Arts décoratifs a mis à la disposition du Bureau de la réunion des fabricants de bronze, je suis heureux de l'occasion qui m'est offerte de le féliciter personnellement du remarquable travail de ciselure qui lui a valu le prix Willemsens cette année. Je suis plus heureux encore de lui annoncer que mes collègues de l'Union centrale ont saisi avec empressement l'occasion qui leur était offerte de mettre dans le Musée des Arts décoratifs une œuvre de ciselure française contemporaine et primée dans un concours. Depuis longtemps déjà l'Union centrale avait décidé de réserver dans son Musée une place aux œuvres récompensées dans les concours Crozatier et Willemsens. Elle n'a pu jusqu'ici réaliser son projet pour les œuvres anciennement primées. Aussi, Monsieur, a-t-elle été heureuse de profiter du concours Willemsens de cette année dont les résultats ont été si intéressants pour commencer avec votre remarquable travail la collection des œuvres de nos ciseleurs contemporains; mais elle s'inquiète également des œuvres de vos devanciers qu'elle voudrait au même titre que la vôtre voir figurer dans cette collection. Il faut les rechercher; et je ne saurais trouver une meilleure occasion pour faire appel aux souvenirs de vos camarades ou de vos patrons que cette solennité réunit aujourd'hui. Je viens donc leur demander de nous signaler les œuvres de ciselure qui pourraient être mises à notre disposition par leurs auteurs ou leurs propriétaires actuels. L'Union centrale tient en trop haute estime le travail des artistes et des artisans qui honorent notre industrie moderne pour ne pas réserver une large place aux meilleures de leurs productions. » (*Applaudissements.*)

M. Bouilhet a immédiatement ajouté : « M. Houdebine, notre collègue, m'apprend à l'instant qu'il possède un de ces bronzes et qu'il l'offre au Musée des Arts décoratifs. Je suis heureux de voir que mon appel a été immédiatement entendu, et je l'en remercie au nom de mes collègues. »

Le bronze généreusement offert par M. Houdebine sera placé dans le Musée des Arts décoratifs à côté de celui de M. de Haan, et ce sera le début de la collection spéciale qui va être formée.

Du discours prononcé par M. Eug. Spuller nous aurions presque tout à citer, tant il est rempli d'idées justes sur l'éducation professionnelle et les rapports étroits de l'art et de l'industrie, sur les conséquences de cette union qui existait au moyen âge et pendant la Renaissance, sur la nécessité pour les artistes de l'industrie de rester supérieurs au goût du public, et de lui résister même quand celui-ci s'égare. A ce point de vue particulier, M. Spuller a parfaitement apprécié le rôle des établissements comme l'École du bronze, et

le besoin qu'a notre société moderne de remplacer les corporations abolies des anciens âges par des institutions nouvelles. Il a dit notamment :

« Vous le savez bien, Messieurs, il y a comme une sorte d'éducation mutuelle et réciproque entre le goût public et les artistes. Les artistes sont tenus, par la nécessité de vendre, à travailler au goût du public, mais c'est une tendance à laquelle leur propre goût, qui doit rester supérieur à celui du public, leur fait un devoir de résister. Et, de son côté, le public, s'il ne voit, s'il ne touche que des œuvres d'un goût sévère et pur, affine son esprit, meuble son imagination de formes gracieuses et nobles, devient de jour en jour plus difficile, et semble exiger plus à mesure qu'on lui a donné davantage. Noble émulation qu'il faut savoir entretenir, Messieurs! C'est votre tâche, à vous chefs des maisons qui ont fait la gloire de l'industrie parisienne : vous l'avez bien compris quand vous avez fondé votre École.

« Elle est visiblement destinée dans votre pensée à ramener vos apprentis, vos ouvriers à cette éducation générale que donnaient autrefois les corporations ouvrières et qui peu à peu tendait à s'émietter, à s'effriter sous l'influence dissolvante du labeur isolé, sous la tyrannie plus dure encore de l'implacable loi économique de la division du travail. Les anciennes corporations ouvrières formaient des ouvriers complets. Sans désirer le rétablissement de ces corporations dans ce qu'elles pouvaient avoir de contraire à la liberté et d'oppressif pour les personnes, n'est-il pas permis de souhaiter que les chambres syndicales, celles des ouvriers comme celles des patrons, reprennent des traditions nécessaires en matière d'éducation et d'apprentissage? Il y va, Messieurs, de l'avenir de nos industries, et je me souviens que dans la grande enquête de 1884, que j'ai eu l'honneur de présider, ce difficile problème de l'apprentissage a été l'un de ceux qui nous ont été signalés comme devant attirer au premier chef et retenir au plus haut degré l'attention du législateur, des patrons et des ouvriers.

« Notez bien qu'il n'est pas question de transformer tous les ouvriers d'une industrie, d'un métier, en artistes de génie. Telle n'est pas votre ambition; vous avez trop de bon sens, trop de connaissance des hommes et des affaires, pour croire que l'on acquiert du génie à l'école même du meilleur des maîtres! D'ailleurs vous n'êtes pas de ceux qui se plaisent à griser le peuple des ateliers par de fausses et détestables promesses. Non, vous avez en vue toute autre chose, en attirant vos apprentis et vos ouvriers à votre École. Vous savez bien que, dans une industrie comme celle du bronze, on n'acquiert de véritable connaissance du métier que sous les yeux du patron, des contremaîtres, des anciens de la profession, quand on est là, en costume d'atelier, les manches retroussées, le marteau à la main, au feu de la fonte. Mais cela n'est pas tout : vous savez également que tel ouvrier qui débutera dans la carrière avec des notions approfondies du dessin, de l'anatomie des formes, des variétés du modelage, vaudra toujours mieux que celui qui n'aura à son service que le développement de ses muscles et de sa force physique. Il vous faut des hommes qui aient déjà l'imagination éveillée, avec quelques principes de goût. Il y a là une éducation première dont vous ne sauriez priver ceux qui sont appelés à perpétuer les traditions de vos anciens, héritage précieux que vous tenez à ne pas laisser amoindrir entre vos mains.

« Pour vous, il n'y a d'ouvrier véritable dans le bronze que celui qui peut concourir à mettre cette industrie jusqu'à présent sans rival hors de toutes les atteintes de la concurrence étrangère. A cet ouvrier-là vous donnez les moyens de s'instruire, car l'art à vos yeux n'est que l'efflorescence du savoir. Prenez, par exemple, le cours d'anatomie institué par M. Eugène Robert et dont il est si fier! L'anatomie n'a l'air que d'enseigner les formes du corps humain d'une façon assez abstraite et aride. Mais ces formes mêmes, quand elles sont parfaites, éveillent dans l'imagination d'autres facultés qui servent puissamment l'ar-

BRONZE D'AMEUBLEMENT (XVIIIe SIÈCLE)

PHOTOTYPIE BERTHAUD

APPLIQUE EN BRONZE CISELÉ ET DORÉ

(COLLECTIONS DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

tiste dans son œuvre de création. Un corps de femme de formes sculpturales et magnifiques fait naître dans l'esprit des idées d'élégance, de grâce dans les mouvements; ces mouvements à leur tour se distinguent par la souplesse, l'ampleur, la majesté dans la démarche qui trahit la passion, la tendresse, la noblesse : ainsi tout devient matière à pensée, à création pour l'artisan qui sait regarder, et c'est par là qu'il s'élève peu à peu dans son industrie au rang que vous voulez qu'il atteigne pour la gloire et l'influence de vos maisons. »

On ne saurait, en vérité, mieux dire, et c'est plaisir de voir un homme d'État comme M. Spuller tenir pareil langage qui indique un sens si parfait des réelles conditions du travail moderne, une intelligence si complète des légitimes réclamations et des espérances toujours ravivées, mais toujours déçues, qu'élèvent plus ardemment que jamais tous ceux qui s'intéressent à la prospérité de nos industries nationales! Pourquoi faut-il que la politique et ses funestes divisions tiennent éloignés du pouvoir précisément ceux-là qui seraient le mieux préparés à réaliser les réformes que tant de vœux appellent!

V. Ch.

LES FRÈRES ROUSSEAU

PEINTRES ET SCULPTEURS ORNEMANISTES

(XVIIIe SIÈCLE)

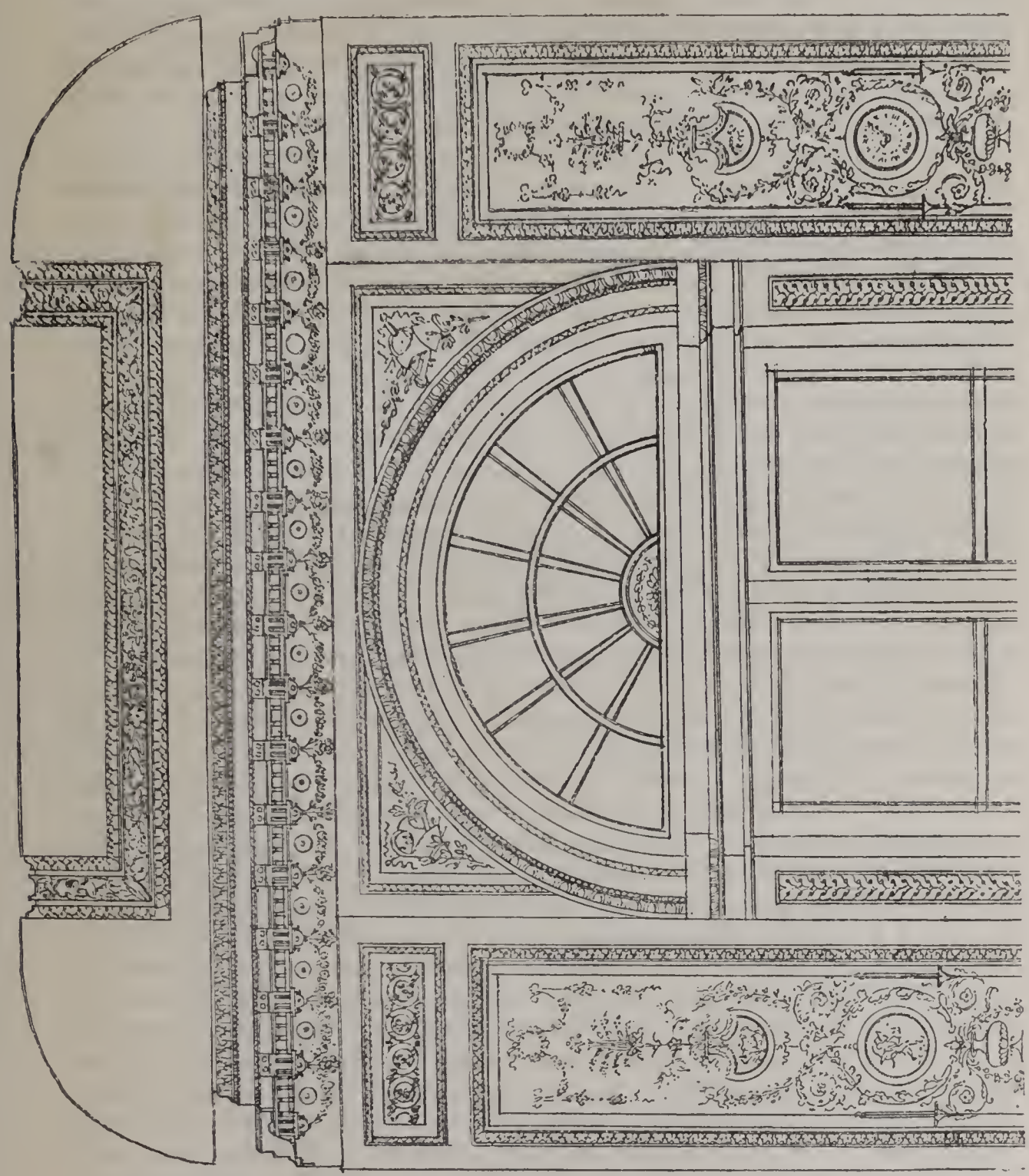
Le nom de Rousseau [1] a été porté par plusieurs artistes ornemanistes sur lesquels on possède trop peu de renseignements pour établir exactement leur filiation. Il est très vraisemblable au reste que quelques-uns n'avaient entre eux aucun lien de parenté et que le hasard seul les a fait se succéder dans la décoration du palais de Versailles pendant deux siècles.

Le plus ancien est Rousseau de Corbeil, qui vivait à la fin du règne de Louis XIV, et dont on ignore les dates de naissance et de mort. Il a sculpté l'un des bas-reliefs représentant un groupe d'enfants portant les attributs de la Religion, qui décorent les archivoltes de la chapelle du château de Versailles, ainsi qu'un grand vase en marbre d'Égypte pour le parterre du Nord du même palais. Peut-être est-il le même que le sculpteur Michel Rousseau qui touchait 1800 francs en 1669, pour deux statues de bronze représentant un Triton et une Sirène, destinées à la fontaine de la cour de Versailles, supprimée depuis.

Il est moins connu que Jacques Rousseau, peintre de paysages, architecte et graveur, né à Paris en 1630 et mort en 1693 à Londres où il s'était réfugié après la révocation de l'Édit de Nantes. Il avait été admis à l'Académie royale de peinture en 1662; il en fut exclu plus tard comme protestant et réintégré en 1688 après une abjuration qui n'était probablement pas très sincère, puisqu'il quitta la France dès qu'il en eut l'occasion. Beau-frère d'Herman Swanewelt, Rousseau était un peintre très habile des perspectives où l'architecture se marie au paysage, et il précéda Hubert Robert dans ce genre de décoration. Il a exécuté une suite considérable de travaux dans le palais de Versailles, où le salon de Vénus conserve encore des panneaux peints par lui, dans les châteaux de Saint-Germain et de Saint-Cloud, dans les appartements de l'hôtel Lambert où il avait travaillé avec Lesueur, Lebrun, Patel, Swanewelt et J.-B. Monnoyer, ainsi que pour l'hôtel du marquis Dangeau sur la place Royale (1679). Il fut ensuite chargé de décorer, à Londres, l'hôtel du marquis de Montaigu, ancien ambassadeur anglais en France, qui devint plus tard le British

1. Cette notice sur les frères Antoine Rousseau et Rousseau de la Rottière, que nous publions ici, est destinée à un livre, l'*Histoire de la peinture décorative*, que notre collaborateur va faire paraître prochainement chez l'éditeur Laurens.

Museum. Il donna les dessins d'une partie de l'architecture et peignit à l'intérieur de nombreux ornements pour accompagner les plafonds de Delafosse et les fleurs de Monnoyer. Il fit aussi plusieurs panneaux décoratifs pour le palais d'Hampton-Court. Rousseau a gravé



Dessin exécuté par Rousseau de la Rottière pour le petit salon de Mme de Sérilly, faisant actuellement partie du *South-Kensington Museum*.

à l'eau-forte une suite de dix-neuf paysages qui sont devenus très rares et dont Mariette a longuement parlé.

On trouve dans les états civils de quelques artistes français publiés par M. Piot, l'acte de mariage de Charles Rousseau, sculpteur du Roi, âgé de vingt-quatre ans, fils de défunt Jacques Rousseau, également sculpteur du Roi, et de Marguerite Le Roy, avec Madeleine Meusie, âgée de vingt-six ans, en présence du sieur Remy de Chasteliné, inspecteur des

Invalides, demeurant aux Galeries du Louvre, tuteur dudit contractant, et de Thomas le Petit, peintre du Roi, son subrogé tuteur (1715). Charles Rousseau était vraisemblablement le fils du peintre Jacques Rousseau, bien que l'acte donne à son père le titre de sculpteur du Roi. Ce fut lui qui fut chargé d'exécuter les trophées de métal doré accompagnant la statue de Louis XIV entre la Vérité et la Justice, sculptée par Nicolas Coustou et placée sur la cheminée de la Grand'Chambre du Parlement au Palais de Justice de Paris. Il avait travaillé au château de Bellevue appartenant à la marquise de Pompadour, et il reçut en 1752 la somme de 80,431 livres, pour ses ouvrages de sculpture décorative.

Charles Rousseau fut le père ou l'aïeul (il est difficile de se prononcer sur ce point faute de renseignements suffisants) de deux artistes qui méritent de reprendre dans l'histoire de l'art décoratif la place que le temps leur a enlevée injustement. Les peintures et les sculptures terminées par eux dans les petits appartements du palais de Versailles, sont le dernier mot de la délicatesse exquise de l'art français à la fin du règne de Louis XV et pendant celui de son successeur. L'*Almanach historique et raisonné* des architectes, peintres, sculpteurs et graveurs de 1776, dont la rédaction est attribuée au peintre Lebrun, cite Jean-Antoine Rousseau et Jean-Siméon Rousseau comme habitant ensemble la rue de Cléry. Ce livre donne au second de ces artistes le prénom de Jean-François, mais les papiers de la famille Rousseau établissent avec certitude qu'il s'appelait Jean-Siméon. De ces deux frères, Antoine, l'aîné, était sculpteur, et le cadet, qui joignait à son nom celui de la Rottière, s'appliquait plus spécialement à la peinture. Ils vécurent unis jusqu'au dernier moment et leurs ouvrages paraissent exécutés en commun, chacun d'eux étant à la fois peintre et sculpteur. D'après l'*Almanach de Paris* (1787), ils habitaient dans la rue du Faubourg-Saint-Denis. Antoine Rousseau fut chargé, dans les dernières années du règne de Louis XV, d'exécuter les sculptures de la chambre à coucher de Madame Adelaïde, devenue ensuite la bibliothèque de Louis XVI. On y distingue de grands bas-reliefs dorés au-dessus des corps de bibliothèque et une cheminée de marbre blanc ornée de figures d'enfants avec des ornements en bronze ciselé et doré (1775). Lorsque la Dauphine prit possession des anciens appartements de Marie Leczinska, il modela quatre aigles autrichiennes pour les angles du plafond de la chambre à coucher de Versailles. Ces figures d'animaux furent dorées par Brancourt et Gobert, ainsi que les trépieds à couronne terminés par des dauphins qui complétaient cette adjonction (1770). Quelques années après et vers 1774, Rousseau sculpta une partie des lambris du délicieux salon de la Méridienne dans les petits appartements de la Reine. Ce fut l'époque où il déploya le plus d'activité artistique, car il prenait part, en 1770, à la sculpture d'une partie des ornements de la salle du foyer du théâtre de Versailles, dont Pajou avait terminé la cheminée et les dessus de portes. En même temps, il entreprenait les boiseries de la lingerie de la Dauphine et il ciselait les arabesques des boiseries de la bibliothèque de cette même princesse. Les ornements de la chapelle du Petit-Trianon l'occupèrent également pendant l'année 1773. Après tous ces ouvrages exécutés pour la future reine de France, Rousseau était en droit d'attendre la continuation de sa faveur, mais nous ne savons par quel motif son nom cesse de figurer sur les comptes royaux à partir de 1775. On sait cependant qu'une somme de 303 livres fut payée à Rousseau, sculpteur, pour fournitures faites au Garde-Meuble en 1784; et l'*Almanach de Versailles* (1781) mentionne Rousseau l'aîné comme sculpteur ordinaire de la Reine, en même temps que Rousseau de la Rottière, peintre et décorateur de la Reine. Antoine Rousseau faisait en même temps partie de la maison du comte d'Artois, comme sculpteur des bâtiments, chambre et cabinet du prince.

L'existence des frères Rousseau était d'ailleurs si intimement liée qu'on aurait de la peine à distinguer la part qui revient à chacun dans toutes les œuvres qui portent l'attribution de

commande faite nominativement à Antoine. Cette affection ne se démentit jamais et elle devint la consolation de leurs dernières années. Nous ne saurions rien des travaux de Jean-François qui prit, comme nous l'avons vu, le nom de la Rottière, village situé dans les environs de Troyes, où il possédait probablement une propriété, si l'un de ses descendants, M. Gillet, ne possédait un curieux volume de dessins et croquis qui ont servi à l'artiste pour l'exécution de ses œuvres. Quelques-unes de ces compositions sont accompagnées de légendes qui nous apprennent leur destination. La majeure partie remonte à l'époque de la décoration des petits appartements de Versailles, commandée à Antoine, et permettent de supposer que, en sa qualité d'aîné, il assumait la responsabilité des ouvrages exécutés par les deux frères réunis. Ces charmants croquis prouvent que les artistes Rousseau n'ont cessé de travailler pour la cour, jusqu'à la Révolution.

Nous citerons dans le recueil qui nous a été obligeamment communiqué par M. Gillet, un intérieur d'appartement comprenant deux panneaux et une porte décorés de figures de sphinx, d'enfants, d'animaux et d'arabesques, dessinés à l'aquarelle, et qui porte ces mots : *Élévation du côté de la porte du nouveau cabinet de la Reine, 4 août 1783;* un autre dessin au trait est intitulé : *Oreilles des dessus de porte des bains de Madame Adélaïde, Versailles, 1780;* une console d'applique au bistre est désignée : *Cul-de-lampe pour les petits appartements du Roi;* viennent ensuite : *Un pied de table pour les bains de Madame Adélaïde; Une cheminée en griotte et en bronze pour les petits appartements de la Reine;* quatre grands dessins au trait de volets à arabesques pour Madame Adélaïde; et les détails de *deux piedestalles faits pour le sallon de Madame Elisabeth à Montreuil, Versailles, 1789.* Le style de ces compositions rappelle les arabesques publiées par Prieur et par Fay; dans quelques-unes on remarque l'influence plus châtiée de l'ornemaniste Cauvet. La comparaison des dessins possédés par M. Gillet avec les boiseries des petits appartements de Versailles, permet d'attribuer certainement aux frères Rousseau ces ouvrages, qui sont peut-être ce que la décoration ornementale de la seconde moitié du XVIIIe siècle a produit de plus délicat. Il semble également résulter de cet examen que les deux artistes avaient été chargés d'exécuter le petit cabinet du Roi à Versailles, dont le Musée des Arts décoratifs fait en ce moment terminer une restitution complète dans ses galeries.

Un des dessins appartenant à M. Gillet nous apprend qu'il faut restituer à Rousseau de la Rottière les peintures d'un salon qui fait partie des collections du Musée de South-Kensington à Londres. Ce boudoir avait été exécuté pour Mme de Serilly, dame du palais de la Reine et femme d'un trésorier général des armées, dans son hôtel de la rue Saint-Louis à Paris. Il était devenu postérieurement la propriété de la famille Jubinal-Saint-Albin, qui l'a vendu à l'Angleterre pour un prix considérable. La pièce de forme carrée est revêtue de panneaux à bordures rectangulaires et revêtus de peintures représentant des figures mythologiques, supportant des vases de fleurs reliés par des guirlandes et des couronnes de fleurs à des cartouches et à des boucliers contenant des animaux et des jeux d'enfants traités en camaïeu. Toutes ces arabesques portent le caractère allégorique de cette époque où le style de l'antiquité était seul en faveur. La décoration est complétée par une cheminée de marbre blanc dont les deux montants, formés par des cariatides de vieillards, ont été attribués à Clodion. Tous les détails de cette pièce sont empruntés à l'ornementation des édifices romains, mais il faut reconnaître que cette imitation n'a rien de textuel et qu'elle a servi seulement à des motifs d'un goût charmant. Au-dessus règnent une corniche et des voussures peintes attribuées à Fragonard(?). Le dessin de M. Gillet reproduit celui des côtés de cet ensemble dans lequel se trouve disposée la fenêtre; il est absolument conforme à l'original qui a été rétabli au South-Kensington Museum. Après avoir examiné attentivement les peintures de Londres et ce dessin, il nous paraît évident que la décoration du boudoir

de la Reine, au palais de Fontainebleau, doit être attribuée à Rousseau de la Rottière. Ce sont les mêmes figures élégantes accompagnées de guirlandes, d'arabesques et de cartouches en camaïeu, qui se détachent avec une grâce identique sur un fond d'or.

Mlle Grandjean possède dans sa collection un panneau décoratif formé de deux enfants supportant un vase surmonté par un soleil, avec des cornes d'abondance reposant sur une tablette au-dessus d'un cygne accosté de deux têtes d'aigle, qui a peut-être servi de maquette à l'une des décorations précédentes. Au bas de cette composition compliquée, mais exécutée avec une grande finesse, on lit: *Donné à l'Académie royale d'architecture en janvier 1776. Rousseau de la Rothière.* Le catalogue de la vente Feuchère (1831) décrit une statuette de *l'Amour Tambourin*, modèle de Rousseau de la Rottière.

Après la Révolution, les frères Rousseau, qui n'avaient pas été inquiétés malgré leurs fonctions dans la maison de la Reine et du comte d'Artois, rassemblèrent les débris de leurs anciennes relations. Ces survivants étaient : Mme Micque, la veuve de l'architecte du roi Stanislas et de Marie-Antoinette, mort victime de la Terreur; Lorthior, orfèvre et graveur du Roi, dont on connaît plusieurs portraits de Louis XVI et de Marie-Antoinette; le peintre La Guiche; M. Gillet, architecte, qui avait épousé Sophie Rousseau, fille de Rousseau de la Rottière; Mlle Gillet; M. et Mme Puteaux; M. et Mme Carpentier; M. et Mme Detouches; M. Rousseau l'aîné et son fils Adrien qui étudiait la peinture, Mme Rousseau et sa fille Caroline; M. Siméon Rousseau la Rottière; M. Chambre; M. Bricard, ancien architecte de Madame Élisabeth à Montreuil; M. Lacour; M. et Mme Georget; M. Léger; M. Guichard, fabuliste, et M. Goujon. Ils proposèrent à ce cercle d'amis de se réunir d'une façon régulière en constituant une Société de veillées qui fut organisée le 1er nivôse de l'an X. Le règlement adopté renfermait les dispositions suivantes : « Cette veillée a pour objet la réunion de quelques amis, une récréation même utile à leurs enfants et l'occasion d'exercer librement dans les poésies légères et autres objets d'art et d'adresse, ceux ou celles de la Société que leur goût naturel porte à ces divers talents. La Société est occupée par un régulateur, un lecteur et un surveillant, tous trois choisis à scrutins secrets par la Société. Les séances auront lieu tous les 5 et les 10 de chaque décade, depuis 7 heures du soir jusqu'à 10 heures. »

La famille Gillet conserve les procès-verbaux de ces réunions, où chaque membre était tenu de présenter une pièce de vers ou une composition quelconque. Les producteurs les plus féconds étaient Rousseau l'aîné et Rousseau de la Rottière, qui s'étaient exercés pendant longtemps dans la poésie légère. Les premiers essais de celui-ci remontaient à l'année 1767 où il dédiait à son père, habitant Versailles, les débuts de sa muse naissante, ainsi qu'un poème d'Apollonie dont les vers étaient récités par les amis de la maison. D'autres pièces de vers du même furent publiées à diverses reprises dans le *Mercure de France*. Il fit représenter, le 27 mars 1808, sur le théâtre de Versailles, un vaudeville en un acte et en vers intitulé : *les Méprises du bal*. Mme Rotrou, petite-fille de l'auteur dramatique, fut admise à l'une des veillées (30 pluviôse an X). Ayant prêté son crayon à la Rottière pour brouillonner des couplets, celui-ci lui avait offert le dessin d'une rose. Mme Rotrou lui répondit par cette improvisation :

La Rothière avec mon crayon
A fait cette métamorphose,
Dans ses mains ce petit bâton
Devient une tige de rose.
Tout ce qu'il dit, tout ce qu'il fait,
C'est son cœur qui le lui suggère,
Et son esprit est le briquet
Dont le sentiment est la pierre.

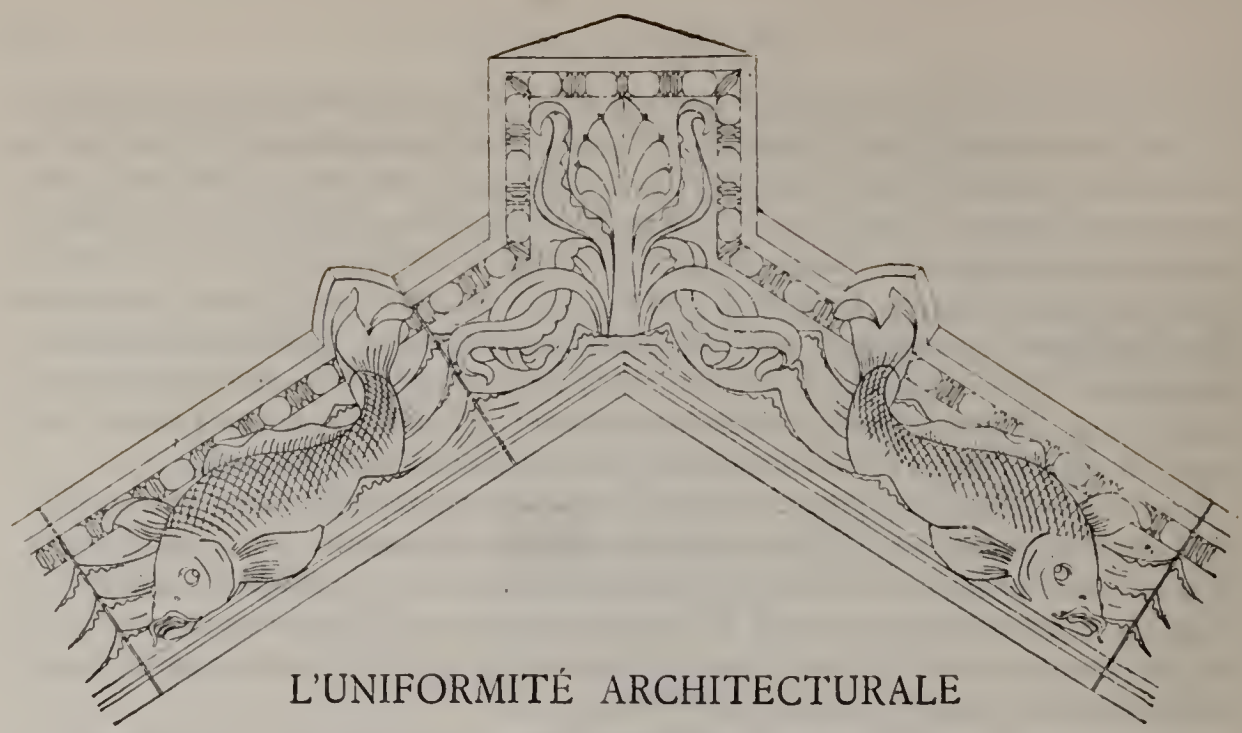
Ces vers empreints de l'esprit du temps donnent la mesure du ton poétique des veillées.

Nous ne reproduisons pas le madrigal impromptu du peintre qui, par galanterie sans doute, se montra fort inférieur à son admiratrice. Plusieurs membres présentaient des dessins, des peintures; le citoyen La Guiche apporta à l'une des veillées une tête de jeune fille d'après Greuze pour l'offrir à Mme Gillet. Le citoyen Lorthior offrit un tableau de sa composition dont le sujet représente une femme qui brûle les flèches de l'Amour sur le feu d'un trépied et ce dieu qui se désespère. La légende portait ce seul mot : Repentir! Les procès-verbaux des veillées furent interrompus l'année suivante. La disparition de quelques-uns des membres entraîna vraisemblablement la cessation de ces réunions pleines de bonhomie intelligente. Nous ajouterons que l'édition d'Amsterdam (1773) des *Saisons*, de Lambert, renferme, en tête du livre de l'Automne, une gravure portant le nom de Rousseau.

Rousseau de la Rottière, qui avait, dit-on, profité de relations amicales avec Robespierre pour sauver de l'échafaud plusieurs personnes suspectes, fut autorisé par le duc de Berry, en 1814, sur la proposition du chevalier de Fontanes, à porter la décoration de la fleur de lis, à titre d'ancien sculpteur du Roi. Il mourut vers 1822, âgé d'environ soixante-dix ans. Dans les derniers temps de son existence, Rousseau l'aîné, dont nous ignorons la date de décès, habitait le village de Lardy, près d'Étampes.

Un architecte, Pierre Rousseau, né à Nantes vers 1750 et élève de l'école française à Rome en 1773, a été confondu par plusieurs auteurs avec Rousseau de la Rottière. Pierre Rousseau, qui a construit l'hôtel de Salm (palais de la Légion d'honneur), et travaillé à l'hôtel de Montmorency, rue Montmartre, fut nommé, en 1785, inspecteur des bâtiments extérieurs du palais de Fontainebleau. Ses fonctions dans cette résidence lui ont fait attribuer la décoration du boudoir de Fontainebleau, qui s'appelait sous François Ier le cabinet des Douze Césars, et celle du salon de musique qui servait auparavant de salon de jeu. Ces pièces, dont les plafonds sont dus au peintre Barthélemy, ont été renouvelées par les ordres de Marie-Antoinette. Pierre Rousseau a pu donner les dessins de cette double décoration, mais il n'a pas exécuté les peintures, qui sont dues probablement aux talents réunis des deux frères Rousseau. Cet architecte fut chargé, en 1791, de la construction de l'église de Saint-Germain en Laye, d'après les plans de Potain, son beau-père. Ce monument n'a été terminé que longtemps après. Pierre Rousseau avait également construit plusieurs édifices dans sa ville natale. Il ne paraît pas avoir été parent de Rousseau de la Rottière.

A. de Champeaux.



L'UNIFORMITÉ ARCHITECTURALE

DE PARIS [1]

Cela peut-il s'avouer? Je ne suis point enthousiaste de l'aspect architectural du Paris moderne. Il ne m'amuse pas.

De grandes façades plates avec des moulures plates, des corniches bien raccordées, des rangs de fenêtres correctement alignées comme dans la rue Royale; cette conception pourrait être belle, mais à une condition : ce serait d'avoir autour d'elle des conceptions qui ne lui ressembleraient point. Nous ne sentons rien que par comparaison; la principale opération de la vie mentale est la perception des différences : aucune vérité n'a été plus solidement établie par les psychologues contemporains. Cependant on fait des lieues, on traverse des centaines de rues et on retrouve partout, à Grenelle comme à Ménilmontant, à Montrouge comme à Montmartre, les mêmes façades plates, les mêmes moulures plates, les mêmes profils de toits, les mêmes lignes toujours répétées, les mêmes ordonnances et les mêmes symétries. L'esprit est dans cette uniformité comme les poumons dans une chambre où l'on a fait le vide; il ne fonctionne plus; les yeux ne lui communiquant que des impressions semblables, il n'a rien à comparer; son activité est sans aliment. Ce repos forcé a un nom, il s'appelle l'ennui.

Je m'évade quelquefois de cette monotonie en rêvant ce que Paris serait s'il traduisait dans sa physionomie extérieure le caractère de notre temps.

Il me semble que ce qui le distingue en art, ce temps, c'est une puissance de compréhension qu'aucun autre n'a présenté au même degré avant lui. D'autres siècles ont été plus

1. L'auteur de la remarquable étude qu'on va lire a publié, dans le journal *le Temps*, une série d'articles sur les Bâtiments civils et nos services administratifs d'architecture qui ont leur corollaire dans les pages que nous sommes très heureux de reproduire ici.

créateurs; mais ils ont payé ce don par une inintelligence parfois absolue des formes d'art autres que celles qu'ils créaient. Nous, nous comprenons tout. Jamais la faculté de pénétrer les causes génératrices, les circonstances explicatives, la valeur d'expression et la signification intime des produits de l'esprit humain; jamais le sens critique, en un mot, n'a été exercé avec une pareille souplesse de sympathie; jamais les hommes n'ont été plus dépouillés de préjugés ou de parti pris d'exclusion. Un Paris qui aurait reproduit dans ses constructions cet étonnant dilettantisme, aurait été pour notre époque ce que fut pour l'antiquité cette ville de Tibur où Adrien, lassé de voyager, réunit des échantillons de toutes les architectures alors connues. Il aurait pillé le monde et pillé l'histoire pour orner ses rues d'édifices inspirés de tout ce qu'il admirait. Quelle ville irrégulière, variée et plaisante cela nous aurait faite! Puisque tous les types d'architectures ont leurs connaisseurs parmi les Parisiens d'aujourd'hui, comment se fait-il que ce soit toujours d'après le même qu'ils bâtissent?

Je me répondais jusqu'ici à cette question en accusant nos architectes de manquer d'imagination. Mais c'est qu'il leur est défendu d'en avoir. Je n'en savais rien. Je l'ai découvert en m'occupant des bâtiments civils.

A quoi tient cette accablante uniformité de Paris?

Oh! la cause paraîtra bien mince auprès d'un résultat de cette importance. Elle tient à l'existence de vingt fonctionnaires, pas un de plus. Seulement, ces vingt fonctionnaires sont armés d'un règlement. Ce n'est point l'art, c'est l'administration qui décide de l'aspect de la ville qui se considère comme la capitale artistique du monde. Vous pouvez présenter au laminoir de ce règlement la façade la plus originale, il n'en sortira jamais autre chose que la façade plate à moulures plates que vous connaissez. C'est plus qu'un règlement, c'est un moule.

Il vient de paraître chez Quantin, dans cette remarquable Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts que dirige si habilement M. Jules Comte, un volume de M. Paléologue, l'*Art chinois*, qui a été pour moi l'occasion de retours inquiets sur notre propre pays.

« La première impression qui se dégage à la vue d'une ville chinoise — que ce soit Tien-Tsin, avec les 150 000 maisons de sa population bourgeoise et ouvrière, ou Pékin, avec ses temples, ses palais impériaux ou princiers et ses édifices publics — est celle d'une certaine monotonie résultant de la prédominance d'un type architectural unique. Après un long séjour, cette impression persiste encore, et quelques constructions seulement paraissent irréductibles à la formule générale. »

Ainsi commence le chapitre que M. Paléologue consacre à l'architecture chinoise. Et, cherchant les causes de cette monotonie, M. Paléologue ajoute :

« Un principe domine l'architecture civile en Chine : elle est soumise à une réglementation officielle.

« Cette réglementation est aussi ancienne que l'état social en vue duquel elle a été édictée, et nous la trouvons consignée déjà, mille ans avant notre ère, dans le *Tcheou-li*. Elle porte d'une manière générale sur la hauteur, la largeur et la longueur des bâtiments, sur le nombre des cours, sur l'élévation de la plate-forme qui sert de soubassement au rez-de-chaussée, sur le nombre des colonnes, etc. La mesure de ces différents éléments va en augmentant du simple particulier au lettré, du lettré au grand mandarin, du grand mandarin au prince et du prince à l'empereur. Ainsi, le corps du logis principal d'une maison ne doit avoir que trois entre-colonnes de façade si elle appartient à un lettré, — cinq, si elle est habitée par un mandarin de premier rang, — et sept si c'est la demeure du prince. Les palais de l'empereur seuls en comptent neuf ou davantage.

« On conçoit aisément l'influence qu'ont dû avoir sur l'architecture chinoise des règles aussi étroites, se perpétuant pendant plus de vingt-huit siècles. Elles ont tari toute inspiration chez les architectes, qui n'ont plus eu à exercer leur fantaisie que sur les hors-d'œuvre et les parties accessoires des édifices, sur le détail de la décoration. »

M. Paléologue a été attaché à la légation française de Pékin. Le général Tcheng-Ki-Tong est attaché à la légation chinoise de Paris. Je l'imagine rentrant dans son pays et écrivant une histoire de l'art français. En quoi manquerait-il à la vérité s'il commençait ainsi son chapitre sur l'architecture :

« La première impression qui se dégage de la vue d'une ville française, que ce soit Lyon avec ses vastes faubourgs, ou Paris avec ses églises et ses édifices publics, est celle d'une certaine monotonie résultant de la prédominance d'un type architectural unique. Après un long séjour, cette impression subsiste encore... »

Et si le général Tcheng-Ki-Tong remontait aux causes, ne serait-il pas amené à dire exactement dans les mêmes termes que M. Paléologue :

« Un principe domine l'architecture civile en France : elle est soumise à une réglementation officielle. Cette réglementation porte d'une manière générale sur la hauteur, la largeur et la longueur des bâtiments, etc. »

Il est vrai que nos réglements ne distinguent pas entre les particuliers et les lettrés, entre les lettrés et les mandarins. Il est permis chez nous à un épicier enrichi d'être mieux logé qu'un membre de l'Institut. Nous avons, en revanche, la division des rues en trois catégories, que les Chinois ignorent. Chaque catégorie a son type de maison auquel il faut se plier, et je vois d'ici avec quel esprit le général Tcheng-Ki-Tong démontrerait que ce sont les prescriptions administratives qui ont étouffé l'imagination chez nos architectes. Assurément, pour lui, les plus chinois des règlements ne seraient pas ceux que nous pensons.

Vingt commissaires voyers, un par arrondissement, sont chargés dans Paris de veiller à l'application rigoureuse de ces réglements.

Avant d'exécuter un plan, l'architecte doit d'abord obtenir le visa du voyer. Les auteurs dramatiques se plaignent de leur censure, que diraient-ils de celle des architectes? La fonction de voyer est de réprimer l'originalité. — Vous voudriez vous mouvoir librement, malheureux! Nous allons soigner cela, cinquante articles du règlement sur la jambe droite pour vous calmer. — Vous agitez la jambe gauche? Cinquante autres articles sur la jambe gauche. — Vous remuez les bras maintenant? Cent articles sur les bras. — Quoi! cela ne suffit pas, vous bougez la tête? Deux cents articles sur la tête. — Et maintenant que vous ne pouvez plus faire un mouvement, donnez libre essor à votre fantaisie.

Un voyer, M. de Royou, a publié un traité pratique de la voirie à Paris; ce traité comprend 449 articles. C'est seulement après qu'on leur a solidement serré ces quatre cent quarante-neuf tours de ficelle autour du corps qu'il est permis à nos architectes de marcher. Il serait miraculeux qu'ils allassent loin.

Une partie de ces articles n'est que vexatoire. Dans quelques villes de Belgique, on donne des primes aux propriétaires qui font bâtir les plus belles maisons; à Paris, on encourage ceux qui font bâtir les plus laides. En effet, une façade unie, et par conséquent sans caractère ornemental, s'élève sans rien payer; une maison décorée extérieurement doit, au contraire, compter avec la voirie : tant pour les appuis de fenêtres, tant pour les balcons, tant pour certaines saillies. Quand un propriétaire fait construire, s'il hésite au sujet de sa façade et s'il consulte les règlements, les règlements de la capitale artistique du monde lui répondent : « Faites-la nue, faites-la plate, faites-la laide, il vous en coûtera cinq à six mille francs de moins. »

Une autre partie de ces articles est franchement prohibitive. Interdits les encorbellements; interdits les pignons; interdits les pilastres de plus de 1 mètre 20 de large. Tout ce qui risquerait de mettre un peu d'agrément dans la physionomie d'une rue est soigneusement banni. Depuis le ras du sol jusqu'à la corniche, les motifs de décorations, les colonnes, les chambranles, les bandeaux, les entablements, les consoles, les chapiteaux, la corniche elle-même doivent être d'une dimension officiellement mesurée à l'avance; rien d'imprévu n'est possible : défense de sortir des saillies réglementaires. Le profil des toits même est fixé, et ce qui est permis dans les rues de 12 mètres ne l'est plus dans les rues de 12 mètres à 7 mètres 80, et ce qui est permis dans les rues de 12 mètres à 7 mètres 80 ne l'est plus dans les rues de moins de 7 mètres 80. L'imagination des architectes est mise au moule comme une gaufre; il ne leur reste un peu d'initiative que « dans les parties accessoires, le détail de la décoration », comme dit M. Paléologue des architectes de la Chine.

On m'a signalé, au n° 23 du boulevard Barbès, un curieux spécimen des niaiseries où tombe cette réglementation minutieuse. Un architecte qui y construisait une marquise, en avait posé les consoles sur des colonnes de sept centimètres de saillie, descendant jusqu'à 2 mètres 20 du sol. Or, jusqu'à une hauteur de 2 mètres 60, il est interdit aux saillies de dépasser quatre centimètres. L'architecte aurait dû le savoir, peut-être espérait-il échapper à la vigilance du voyer; mais on n'échappe pas à la vigilance du voyer. Les consignes les moins compréhensibles sont toujours celles qui sont exécutées avec le plus de rigueur, car il y a à opprimer des hommes intelligents au moyen de prescriptions absurdes, une sorte de satanisme qui doit donner des plaisirs d'orgueil très grands. L'inflexible voyer apparut donc pour ordonner de démolir. L'architecte résista longtemps. Ce fut en vain : il était dans son tort. Je vous donne en mille la solution qui est intervenue; vous ne devinerez pas. Les colonnes en fer ont été remplacées par des colonnes en bois mobiles. En fer, elles relevaient de la grande voirie, qui n'accorde que quatre centimètres de saillie; en bois, elles relèvent de la petite voirie, qui en accorde seize.

L'architecture en est là, à Paris, à la fin du XIXe siècle. Et nous nous moquons des Chinois!

C'est quand on sort de France que l'on sent par contraste l'uniformité de notre architecture civile.

La Belgique a assisté, en ces dernières années, à une restauration du vieil art flamand dont l'opulence un peu lourde est si bien appropriée à son climat. Ce qu'il suffit d'indiquer dans la lumière du Midi doit s'accuser sous le ciel sombre du Nord. Eh bien, il n'est pas une de ces maisons qui sont l'ornement de Bruxelles, de Gand, d'Anvers dont la façade ne serait impitoyablement rasée par le voyer parisien, armé de son règlement.

Violet-le-Duc écrivait de Berne à M. de Baudot (lettre publiée dans l'*Encyclopédie d'architecture* du 15 août dernier) :

« Sont-elles assez jolies ces rues, et ressemblent-elles assez peu à celles qu'on nous fait aujourd'hui à Paris? Il est vrai que les voyers brillent là par leur absence.

« En voilà une institution dont le jeu, du moins en ce qui concerne l'architecture, ne contribue pas peu à faire suer à nos rues et à nos maisons l'ennui le plus noir. L'idéal du voyer n'est-il pas de niveler tout et par suite d'empêcher ce qui constitue le charme de ces rues de Berne? Il faudrait cependant, comme pour le reste, se montrer logique, et, s'il est vrai, comme l'étranger nous fait quelquefois l'honneur de nous le dire à regret, en assaisonnant d'ailleurs cet éloge de jugements plus ou moins malveillants, s'il est vrai que nous soyons un peuple artiste, il ne faut pas nous abîmer nous-mêmes notre tempérament en soumettant le plus important, le plus utile des arts aux velléités aussi étroites que

souveraines d'un corps qui est par nature et par goût étranger à toutes questions d'art. Et quelle singulière idée aussi que celle de confier la direction du service d'architecture d'une ville comme Paris aux ingénieurs, qui sont les ennemis nés de tout ce qui est de l'art, ou en relève à un degré quelconque! C'est un comble, sans doute, mais qui a en partie sa raison d'être dans l'état d'effacement où est tombée aujourd'hui l'architecture en France. »

Si je me plains du Paris contemporain, de notre Paris, c'est parce que je l'aime et que je lui voudrais toutes les beautés. Pour comprendre ce que les arrêtés, les décrets et les lois qui prétendent prendre soin de son aspect lui font perdre de pittoresque, ce qu'ils étouffent de talent parmi nos artistes, promenez-vous un jour de l'avenue de Villiers à la rue de Passy. Dans ces quartiers riches, les propriétaires les esquivent en bâtissant en retraite de la rue. Et nos architectes, à mesure qu'ils y redeviennent libres, redeviennent variés, inventifs et féconds.

Conclurez-vous donc que chacun devrait être libre de construire à sa fantaisie?

C'est ma conviction, que je vais expliquer.

M. Antonin Proust, pendant qu'il était ministre des arts, avait formé une commission d'architectes pour reviser les règlements de voirie dans un sens libéral. Si cette idée était reprise, je crois que les deux tiers pourraient disparaître au grand profit de Paris.

Ces règlements sont de trois sortes.

Les uns ont été faits dans une intention esthétique plus ou moins avouée. Ils sont le produit d'un étrange orgueil. Le fonctionnaire qui les rédige possède-t-il à lui seul plus d'imagination que tous les Parisiens ensemble? Personne n'oserait soutenir une pareille absurdité. Si les Parisiens ont plus d'imagination que lui, pourquoi est-ce lui qui décide et non les Parisiens? L'auteur de ces règlements est évidemment très épris de la régularité géométrique : c'est un goût avouable, mais plus vous y réfléchirez et plus il vous paraîtra saugrenu que ce goût d'un homme puisse être imposé à deux millions de ses concitoyens.

D'autres règlements ont été faits pour prévenir les accidents. La dimension des balcons et des corniches notamment est surtout fixée dans ce but. Qu'un souverain absolu soit convaincu que, s'il ne s'en mêlait pas, ses sujets ne sauraient pas construire un mur tenant debout, je n'en suis pas surpris. Son gouvernement est une tutelle, ses sujets sont des mineurs; il leur trace des règles au nom de son intelligence présumée supérieure. Mais qu'une république, où les pouvoirs émanent exclusivement du suffrage universel, conserve cette législation paternelle, il me semble voir une perruque poudrée sur la tête d'un passant en veston. Quelle inconséquence! S'agit-il de fabriquer une Constitution, nous sommes libres d'imposer n'importe quel programme aux députés de notre choix; s'agit-il de construire une maison, nous devenons incapables d'en dresser le plan avec un architecte; c'est son métier à lui et c'est notre intérêt à nous d'élever un bâtiment solide; la loi n'en suppose pas moins que, si elle nous abandonnait à nous-mêmes, nous nous empresserions d'imaginer des corniches qui crouleraient sur la tête des passants et des balcons qui s'effondreraient sous leurs poids.

Pourtant, il est autrement difficile de prévoir les effets d'un article de Constitution que de calculer la résistance des matériaux d'une corniche!...

PAUL BOURDE.

SCULPTURE DÉCORATIVE XVIIIe SIÈCLE

PHOTOTYPIE A. QUINSAC & G. BAQUIÉ, RUE CLAUDE-BERNARD, PARIS.

BAS-RELIEFS PLACÉS AU-DESSUS DES FENÊTRES DE LA GRANDE CHANCELLERIE DE LA LÉGION D'HONNEUR

(ANCIEN HOTEL DE SALM)

(Collection des Moulages du Musée des Arts Décoratifs).

Le Musée national à Florence (gravure extraite de *l'Italie du Nord*, librairie Quantin).

L'ART DÉCORATIF ET LES LIVRES D'ÉTRENNES

C'est un fait remarquable et qui indique bien les préoccupations de notre époque que la grande part donnée à l'art décoratif dans les publications nombreuses qu'on voit éclore au moment des étrennes. Consultez les catalogues de librairie d'il y a seulement dix ans. C'est à peine si, parmi les centaines de livres de toutes sortes que les éditeurs livraient à la circulation durant le mois de décembre, on en trouvait un ou deux ayant pour sujet d'une façon spéciale l'histoire des industries décoratives. Aujourd'hui on ne compte plus les ouvrages de cette sorte, et c'est par catégories qu'il faut les classer, tant est devenu vif le sentiment qui pousse notre société moderne à s'enquérir des moindres détails du passé, de ce qui constitue la vie intime de nos ancêtres, et des élégances dont ceux-ci s'entouraient. La céramique, l'orfèvrerie, l'ébénisterie, la reliure, les tissus, en un mot tout ce qui touche à l'art somptuaire, est étudié, fouillé, décrit par des érudits qui ne reculent devant aucun labeur pour nous initier aux procédés techniques des anciens fabricants et nous éclairer sur les plus minutieuses particularités de chaque genre de production. Certes, ce ne sont pas les documents qui feront défaut à la génération actuelle pour s'instruire de ces matières, envers lesquelles on montrait tant d'indifférence il y a vingt-cinq ans.

Il nous faudrait dresser un véritable catalogue si nous prétendions énumérer, parmi toutes les publications que les éditeurs ont mises en vente à l'occasion du premier jour de l'an 1889, celles qui concernent l'art décoratif ou bien s'y rattachent par quelque côté. Nous nous

contenterons de signaler les principales, celles qui ont une valeur réelle par la façon dont le sujet est traité. Nous croyons répondre ainsi au désir de nos lecteurs qui nous demandent souvent de les guider dans le choix des volumes qu'ils recherchent. La plupart des livres que nous allons mentionner méritent une étude développée que nous nous réservons de publier ultérieurement : pour l'instant, c'est une simple indication que nous voulons donner.

A la librairie Hachette l'art décoratif se trouve représenté cette année par trois volumes d'ordre différent. MM. Chipiez et Perrot n'ont point donné le cinquième volume de leur remarquable *Histoire de l'art dans l'Antiquité,* dont la publication n'aura lieu sans doute

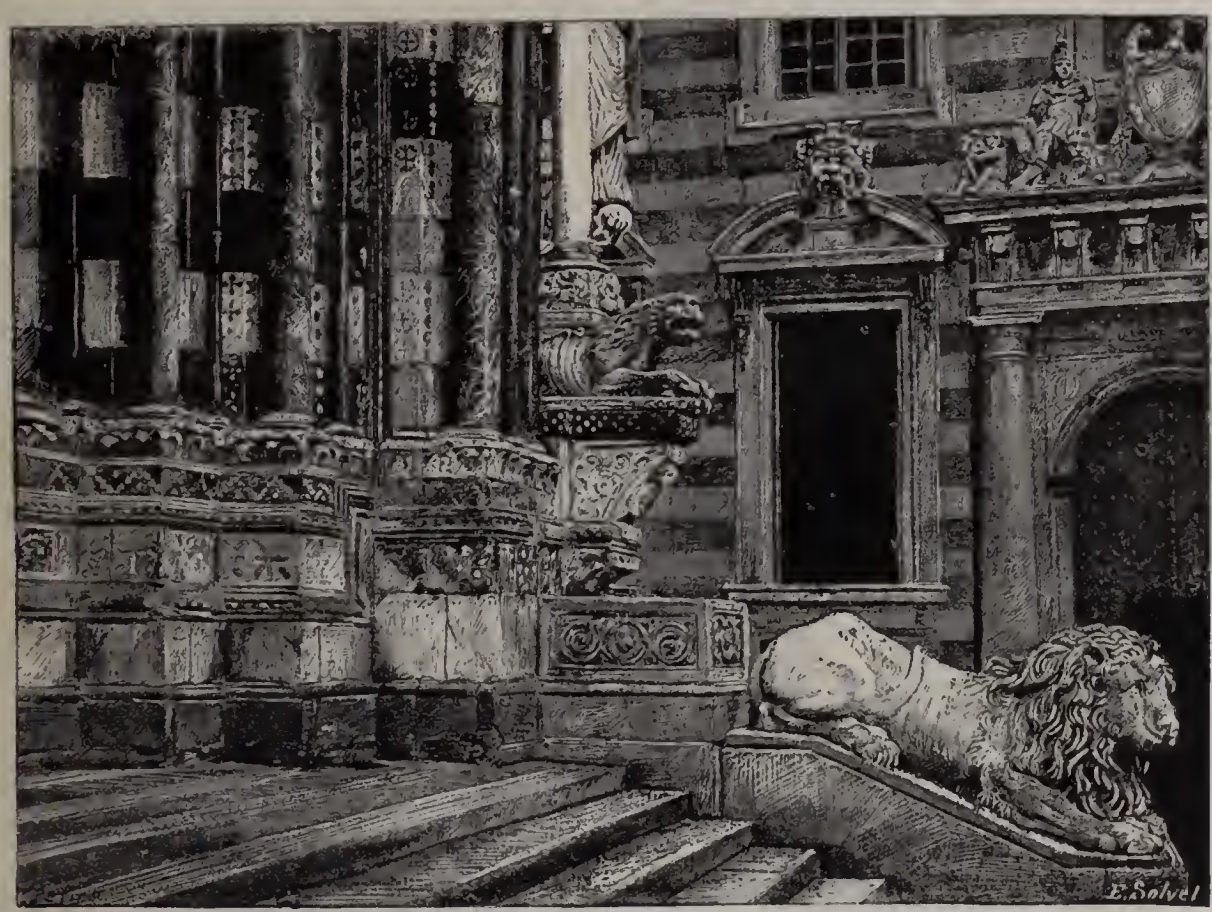
Musée San Marco, à Florence (*l'Italie du Nord*).

que l'année prochaine. En revanche, M. Eugène Müntz, l'éminent archiviste de l'École des beaux-arts, a fait paraître le premier volume de son *Histoire de l'Art pendant la Renaissance,* monument d'érudition claire et solide, et qui est, pour ainsi dire, le couronnement de l'édifice commencé par le livre de MM. Perrot et Chipiez. Ces deux ouvrages renferment l'histoire complète des arts aujourd'hui appelés « décoratifs » et qui jadis n'étaient point séparés de ce qu'on nomme à présent les « beaux-arts ». On l'y trouve absorbée, fondue dans l'histoire générale de l'art, tenant la place qui lui appartient, et mise en saillie par une critique aussi élevée que judicieuse. Aucune bibliothèque d'amateur ne pourra se passer désormais de ces deux ouvrages hors ligne.

L'*Histoire des joyaux de la Couronne de France*[1], par M. Germain Bapst, publiée à la même librairie, offre non seulement un intérêt d'autant plus vif qu'aujourd'hui la collection des joyaux de la Couronne se trouve dispersée par suite de la vente qu'en a faite le

1. 1 vol. in-8 de 700 pages, orné de 50 gravures.

gouvernement, mais aussi une importance très grande en raison de la situation personnelle de l'auteur. En effet, M. Germain Bapst, notre très distingué collaborateur, l'érudit gentleman à qui l'on doit déjà tant de précieux travaux, l'orfèvre-artiste dont la maison produit des chefs-d'œuvre, est le représentant de cette famille des Bapst qui a été mêlée depuis cent cinquante ans à l'histoire des joyaux de la Couronne. Lui seul pouvait donc, grâce aux documents qu'il possède dans ses archives, écrire un pareil livre. Les lignes suivantes que nous extrayons de sa Préface en indiquent l'esprit : « Au moment où les traditions de famille semblent s'affaiblir, j'ai tenu à continuer celles qui m'étaient léguées avec la vieille maison de commerce de ma famille. Aussi, non seulement je refusai mon concours à la des-



Detail de la façade de l'église San Lorenzo, à Gênes (*l'Italie du Nord*, par M. G. de Léris).

truction de la collection nationale dont mes prédécesseurs avaient été les gardiens, mais encore je résolus d'en écrire l'histoire. Ce travail me tentait d'autant plus que les pouvoirs publics, lors de l'étude du projet d'aliénation de ces joyaux, avaient fait paraître, sous le titre de *Rapport*, un historique des joyaux de la Couronne qui ne faisait remonter l'existence de ce trésor qu'à l'année 1661. Or, c'est en 1530 que le roi François Ier créa le trésor des joyaux de la Couronne. Comment l'État était-il devenu propriétaire de ces pierreries? Était-ce par donation ou par acquisition? A quelles conditions étaient-elles entrées dans le trésor de la Couronne? Quelle en était l'origine? Aucune de ces questions n'était tranchée par les documents parlementaires ou administratifs. Cependant elles étaient importantes et, comme il était pénible d'y répondre, je n'ai pas hésité à le faire... N'y avait-il pas lieu d'être étonné, en effet, d'apprendre qu'au XVIe siècle l'un des joyaux de la Couronne avait été estimé à la valeur de la possession de Calais? que l'histoire de ces joyaux constituait à elle seule, vers la même époque, l'histoire financière de la France, et que si Henri IV, dans les circonstances les plus difficiles, parvint à pacifier le pays et à en chasser les étrangers, il

dut, en grande partie, le succès de son œuvre aux ressources que lui procurèrent les pierreries de la Couronne!... »

On voit, par ce seul extrait, l'intérêt historique du livre de M. Germain Bapst. Au point de vue de l'art de la joaillerie, cet intérêt n'est pas moins grand, car l'auteur, qui connaît à fond son sujet, entre dans les détails les plus curieux sur la transformation de ces pierres célèbres, et sur le rôle qu'elles ont joué dans la parure des reines et des rois.

A Suse, Journal des fouilles, 1884-1886 [1], publié par Mme Jane Dieulafoy, également à la librairie Hachette, continue la série de ces voyages de missions archéologiques, drama-

Le palais des Négociants à Ferrare.

tiques et pittoresques, où l'on ne sait ce que l'on doit le plus admirer du dévouement, de l'ingéniosité, du courage héroïque, de la patience, de la force morale et de la puissance physique dans les personnes qui les entreprennent. Mme Dieulafoy est un de nos missionnaires-voyageurs les plus distingués et les plus courageux. Le voyage qu'elle a entrepris avec son mari en 1884 avait pour but de faire des fouilles sur l'emplacement de la salle du trône des rois perses à Suse, et de restituer dans son ensemble le tumulus achéménide, c'est-à-dire les palais d'Artaxerès et de Darius. La campagne de 1885 et 1886 a permis de réaliser ce programme. M. Dieulafoy et ses quatre collaborateurs sont parvenus à déterminer exactement les dispositions, la structure et l'ornementation de l'*Apadana*, ou salle du trône d'Artaxercès, considéré par les Grecs comme le plus beau et le plus complet des ensembles architectoniques élevés par les monarques perses, à en découvrir des vestiges nombreux et très importants au point de vue de l'art et de l'épigraphie. Ces monu-

1. 1 vol. gr. in-4 de 365 pages, orné de 120 gravures.

ments sont aujourd'hui réunis au musée du Louvre dans une salle qui porte le nom de Dieulafoy. Mais au prix de quelles fatigues, de quelles souffrances ces travaux, qui honorent hautement la science de notre pays, ont-ils été menés à bonne fin? Voilà ce que raconte Mme Dieulafoy dans ce *Journal*, avec une verve pleine de bonne humeur, avec une science exempte de tout pédantisme. Les gravures qui accompagnent le texte donnent l'aspect pittoresque des pays où ont eu lieu les fouilles et les reproductions des principaux fragments recueillis, frises de pierre émaillée, de briques extrêmement curieuses sous le rapport de la technique de l'antiquité perse, ou sculptures d'un caractère et d'un type nouveaux.

La librairie Quantin est assurément celle qui est le plus riche en livres d'art. Ceux qu'elle nous donne cette année sur l'art décoratif sont aussi variés que choisis. Nous ne parlons pas du deuxième volume du *Dictionnaire de l'ameublement*, de M. Henry Havard, paru un peu avant le mois de décembre 1888, ni du livre de M. Édouard de Goncourt, *la Société sous la Révolution*, dont l'illustration constitue un véritable musée de la parure à la fin du XVIIIe siècle. Mais voici deux volumes nouveaux de cette *Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts* que dirige si habilement M. Jules Comte, et qui a conquis une réputation universelle : l'*Art chinois*, de M. Paléologue, et le *Manuel d'archéologie orientale*, de M. E. Babelon. Le premier est le résumé le plus complet et le plus clair de l'art d'un peuple qui a déjà fourni matière à bien des dissertations, mais qui jamais jusqu'ici n'avait donné lieu à un volume de ce genre, conçu pour être compris de tous et pour convenir à toutes les bourses. Quant au *Manuel d'archéologie orientale* de M. Babelon, il s'étend à toutes les civilisations de l'Orient antique, moins l'Égypte étudiée dans un volume précédemment paru de cette même *Bibliothèque* et dû à la plume si autorisée de M. Maspero. C'est donc l'art asiatique sous toutes ses formes : architecture, sculpture, peinture, céramique, bijouterie, glyptique, etc., que l'auteur étudie non seulement en Chaldée et en Assyrie, le pays d'origine où il s'épanouit à l'aise, mais dans ses multiples ramifications chez les nations voisines, où il se heurte à son rival et subit des interprétations étrangères jusqu'au jour où la Grèce recueille le flambeau des arts de la main défaillante de l'Orient.

L'Italie du Nord[1], de M. G. de Léris, dont le succès est considérable, semble au premier abord échapper à notre cadre exclusivement réservé aux ouvrages qui ont pour objet l'art appliqué à l'industrie. Mais il suffit de parcourir ce volume si méthodiquement composé et divisé, écrit d'une plume si alerte et si exacte, pour se rendre compte qu'il contient au contraire une foule de renseignements précieux sur les matières dont nous nous occupons spécialement. M. G. de Léris n'a eu garde de refaire sur l'Italie un volume qui a été fait cent fois, et uniquement rempli des formules admiratives que suggère à tout esprit délicat un voyage entrepris « au pays des merveilles », comme dit Alfred de Musset. Il a adopté un plan absolument neuf et original. Laissant les descriptions banales et les redites, les théories d'art et les considérations d'ordre spéculatif, il conduit son lecteur de ville en ville, admirant, cela va sans dire, les chefs-d'œuvre qu'il trouve sur sa route, et en détaillant en une langue excellente les beautés plus ou moins appréciées; mais, — et c'est en cela qu'est le charme et le prix de son livre, — il s'arrête surtout aux endroits que ne connaissent pas les touristes, que dédaignent ou qu'ignorent les ciceroni des agences Cook. Ce qu'il nous montre c'est moins l'Italie des *Guides* Bedecker ou Joanne qu'une Italie vivante, animée de la vie moderne, travaillant et produisant, une Italie administrative et commerciale, avec les ressorts qui la font mouvoir, ses cercles, ses cafés, ses journaux, ses chemins de fer et ses bureaux de poste. S'il va dans une des cinquante églises de Vérone, par exemple, il ne

1. 1 vol. in-4 de 470 pages.

s'amuse pas à nous décrire les innombrables Sainte Famille « qui se ressemblent toutes », disait Théophile Gautier; mais d'un mot il nous signalera une curiosité devant laquelle on aurait passé indifférent, comme le bénitier supporté par un nain grotesque, et qui est l'œuvre du père de Paul Véronèse. S'il nous parle de la cathédrale San Lorenzo de Gênes, il nous dira avec précision son histoire, les restaurations dont elle est l'objet; il nous décrira exactement sa façade de marbres blanc et noir, alternés par bandes, d'un effet décoratif si singulier. A Florence, à Venise, à Brescia, à Ferrare, dans les diverses villes petites

Bénitier de l'église Sainte-Anastasie, à Vérone; exécuté par le père de Paul Veronese.

ou grandes qu'il parcourt en tout sens, il abondera en renseignements utiles, nets, peu connus, sur les monuments, les musées, les maisons particulières dont il signale les particularités intéressantes, les motifs de sculpture à admirer. Dans chaque localité importante enfin, et c'est une des raisons qui nous feront revenir bientôt sur ce livre dont nous reproduirons quelques extraits, il visite les manufactures, les fabriques de porcelaine ou de faïence, de verrerie ou de mosaïque, de dentelles ou d'ébénisterie, et il fournit des notes qui indiquent un esprit très informé sur les progrès accomplis en ces dernières années par le peuple italien dans les choses de l'art appliqué à l'industrie.

Un beau et bon livre, et qui rentre de tous points, celui-là, dans notre cadre, est celui

que vient de publier M. Jules Martha à la librairie Firmin Didot : *l'Art Étrusque* [1], « d'après les originaux ou d'après les documents les plus authentiques ». L'éveil de l'industrie et de l'art en Italie, l'influence de l'Orient apportée sur les côtes par le commerce, l'influence de la Grèce se substituant peu à peu à celle de l'Orient, la naissance de l'art brutal et réaliste des Etrusques, art copiste dans ses procédés, mais original dans son esprit, enfin l'influence de ce peuple sur l'art romain considéré sous toutes ses formes, peintures, bronzes, céramique, etc., telles sont les questions que traite dans cet ouvrage magistral un des savants qui font le plus d'honneur à notre pays.

Nous aurons à revenir sur ce volume comme aussi sur celui que viennent de donner MM. Henry Havard et Marius Vachon à la librairie Decaux : *les Manufactures nationales, les Gobelins, la Savonnerie, Sèvres et Beauvais* [2]. Nos lecteurs savent avec quel soin nous nous sommes appliqué dans cette *Revue*, depuis que nous l'avons fondée, à leur présenter des études nombreuses sur ces grands établissements qui ont été des écoles d'art sans rivales et auxquels notre pays doit assurément la suprématie dont il a joui si longtemps dans le domaine du goût. Ces études, que nous sommes loin encore d'avoir pu compléter, depuis plusieurs années qu'elles sont commencées et dont M. Gerspach, pour les Gobelins, M. Édouard Garnier, pour Sèvres, ont bien voulu se changer, MM. Henry Havard et Marius Vachon ont été assez heureux pour les entreprendre et les mener à bonne fin. Il est impossible de faire mieux qu'ils n'ont fait, et leur ouvrage est un modèle de science et d'exposition. Le chapitre sur la manufacture des Gobelins, notamment, qui comprend près de la moitié du livre, est tout à fait remarquable, et donne sur la création de Colbert, sur cette admirable manufacture qui n'a pas produit seulement des tapisseries de toute beauté, mais aussi des meubles et des pièces d'orfèvrerie, les documents les plus instructifs, et, nous ajouterons, les moins connus. MM. Henry Havard et Marius Vachon ont puisé dans nos archives nationales les éléments de cette histoire que devraient méditer aujourd'hui nos gouvernants pour apprendre comment le goût se forme chez un peuple et au prix de quels efforts ou parvient à donner à l'industrie des modèles de goût qui font la gloire et la richesse d'une nation. Ils ont réussi à faire un livre qui restera.

Avons-nous terminé notre nomenclature? Il s'en faut assurément, car combien d'ouvrages parus dans ces deux derniers mois offrent des pages intéressantes pour l'histoire des arts décoratifs. La librairie de *l'Art* [3] publie presque chaque mois des volumes où nous aurions beaucoup à glaner; sa bibliothèque de *Biographies artistiques*, dirigée excellemment par M. Eugène Müntz, contient une foule de gravures qui pourraient servir de modèles dans nos ateliers, et, bien que nous n'ayons point reçu cette année d'ouvrages nouveaux de cette maison, nous ne croyons pas que son activité se soit ralentie.

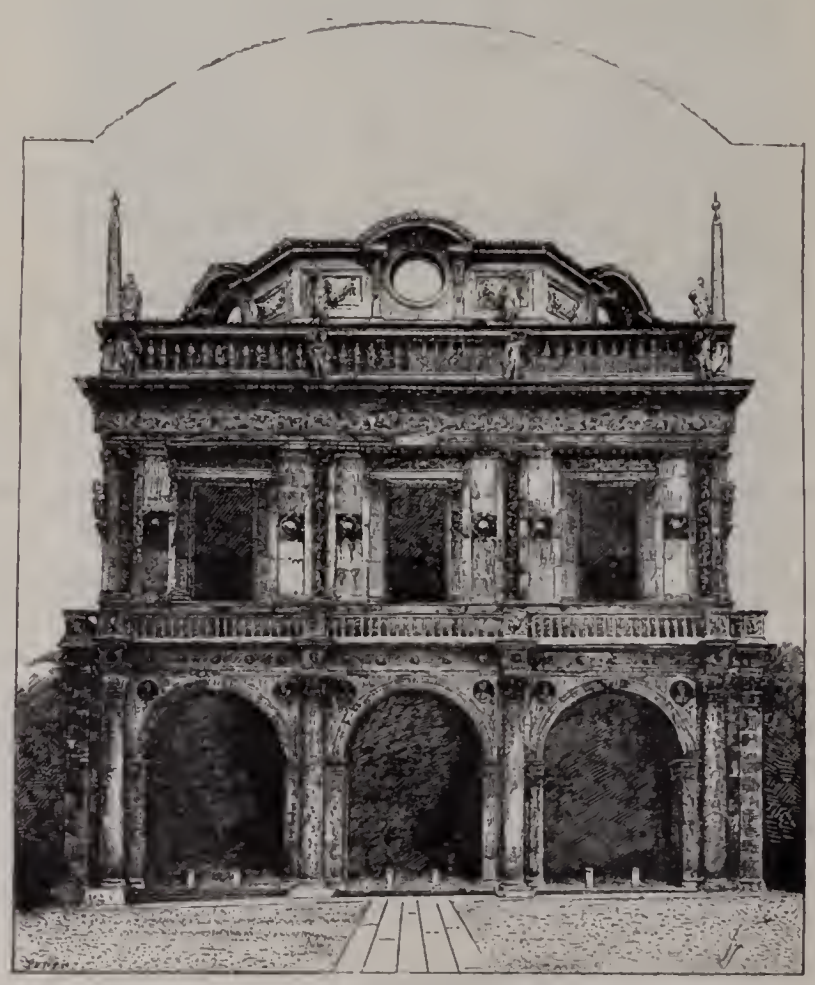
De son côté le directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, M. Louis Gonse, s'associant au mouvement qui porte les éditeurs à fournir le plus possible aux écoles professionnelles des éléments instructifs, a eu l'idée de créer ce qu'il appelle des *Albums de dessins et modèles*, « musée graphique des œuvres anciennes et modernes les plus remarquables de l'art décoratif ». C'est la réunion des gravures qui ont servi à illustrer les articles publiés dans la *Gazette*, depuis la fondation de ce recueil célèbre, et qui s'y trouvent éparses. Le premier de ces albums est consacré aux *Arts du bois* et comprend 164 gravures. Il est précédé d'une courte et substantielle notice due à la plume de M. A. de Lostalot, secrétaire de la rédaction de la *Gazette des Beaux-Arts*.

1. 1 vol. in-4 de 635 pages, orné de 400 gravures.
2. 1 vol. in-4 de 632 pages, orné de nombreuses gravures.
3. Cité d'Antin; cette librairie publie *l'Art*, recueil bi-mensuel, que dirige depuis quatorze ans M. Véron, et qui occupe le premier rang parmi nos revues de luxe.

Enfin nous mentionnerons un très élégant et très aimable volume sur *Honoré Fragonard* [1], par M. le baron Roger Portalis, dont on connaît les travaux sur les dessinateurs et les graveurs du XVIIIe siècle. La partie qui nous intéresse dans ce livre, celle que nous devrons relever dans une étude spéciale, c'est celle qui concerne les compositions décoratives de Fragonard, car le spirituel artiste, le peintre des grâces piquantes du siècle de l'amour et des belles chairs savoureuses, ne s'est pas borné à pourtraicturer les pimpantes marquises et à évoquer les reines galantes de son temps. Il a décoré nombre d'hôtels fastueux et exécuté de ravissantes illustrations de livres. Il a peint le salon de l'hôtel de la Guimard, et la *Fête de Saint-Cloud* aujourd'hui dans la salle à manger de la Banque de France. Il est l'auteur enfin des dessus de portes, panneaux et entre-fenêtres que Mme du Barry lui commanda pour le château de Luciennes et que la Révolution ne lui permit pas de terminer, mais qui forment un ensemble décoratif admirable. Nous avons vu, à Grasse, chez un descendant de Fragonard, où elles se trouvent actuellement, ces compositions d'une facture éblouissante, et nous n'hésitons pas à dire qu'elles constituent dans l'œuvre du peintre une page capitale.

A. DE B.

1. *Honoré Fragonard, sa vie, son temps et son œuvre*, 1 vol. petit in-folio, orné de 110 planches hors texte et de 100 illustrations dans le texte.



Le palais municipal de Brescia.

LA BIBLIOTHÈQUE

DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

La Société de l'Union centrale ne néglige aucune occasion d'augmenter la bibliothèque qu'elle a fondée dans un des hôtels de la place des Vosges, au centre de l'industrie parisienne. Elle est aidée dans cette tâche par le conservateur de cette collection, M. A. de Champeaux, dont le zèle et l'intelligente activité méritent les plus grands éloges. Plusieurs acquisitions récentes lui ont permis de donner un plus grand développement aux collections de cet établissement qui tend à devenir le dépôt des archives de l'art industriel français. La vente de la seconde partie de la collection de M. Poterlet, dessinateur, qui a fait de nombreuses compositions pour les diverses branches de la fabrication, a permis à l'Union d'acquérir une suite de portefeuilles contenant l'histoire du papier peint depuis l'époque de Louis XVI jusqu'à nos jours. Plusieurs grandes feuilles provenant de la manufacture royale de papiers peints et veloutés pour les ameublements et de papiers *tontisse* établie dans la rue de Montreuil par Réveillon, font partie de cet ensemble et pourront être exposées dans les salles du Musée des Arts décoratifs, lorsqu'il disposera d'un local moins insuffisant que celui qu'il occupe actuellement.

La bibliothèque s'enrichissait en même temps d'une collection de plusieurs milliers de dessins exécutés pour servir de modèles dans la fabrique d'étoffes peintes dirigée par la famille Fabre de Nantes depuis l'année 1770 jusqu'en 1840. Après la fermeture de la maison, ce recueil était passé dans les mains de M. le baron de Girardot et en dernier lieu dans celles de M. Destable, inspecteur de l'École des Beaux-Arts. Ces documents viendront s'ajouter très utilement à l'immense collection de dessins et d'échantillons de tissus que possédait déjà l'Union centrale et qui sont copiés journellement par les dessinateurs et par les fabricants.

La cessation de commerce de M. Guéret jeune amenait récemment, dans les salles de l'Hôtel des ventes, une suite considérable de dessins d'ameublement dus aux crayons de Pregnot, de Villeneuve et de Cogniet. La bibliothèque y a fait un choix pour conserver les spécimens de fabrication de cette maison importante d'ébénisterie. Il restait une masse énorme de modèles à grandeur d'exécution, de plans de meubles et de documents techniques qui, après avoir été adjugée à M. Juliot, libraire, a été rétrocédée courtoisement par lui à M. Guéret, lorsqu'il a appris que celui-ci se proposait de l'offrir à l'Union centrale. Cet ensemble est trop considérable pour être conservé dans son intégralité. Après en avoir extrait ce qui présente un caractère artistique, la Société pourra offrir à des écoles professionnelles, en son nom propre et en celui de M. Guéret, tout ce qui, concernant particulièrement la partie d'exécution, est de nature à faciliter les études des élèves sculpteurs.

D'autres acquisitions de gravures d'ornement et de reproductions photographiques d'objets d'art, moins importantes par le nombre, mais d'un grand intérêt sous le rapport esthétique, ont été poursuivies régulièrement, dans le but de compléter le recueil encyclopédique s'étendant à toutes les divisions de l'histoire du travail, dont la bibliothèque poursuit la formation, afin d'épargner aux travailleurs des recherches toujours longues et difficiles.

DONS FAITS AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

PENDANT L'ANNÉE 1888

BOIS

Dame de trictrac en bois, aux effigies de Philippe II et de Marie Tudor. — Manche de violon terminé par une tête de lion en ronde bosse; Italie, XVIIe siècle. — Petite boîte ronde, décorée de médaillons encadrés de rocailles vertes et contenant des bouquets sur fond rouge; vernis Martin (?), XVIIIe siècle. — Statuette de diacre tenant un disque destiné à contenir un reliquaire (?); — bois sculpté, XVIe siècle. — Buste de guerrier en bois sculpté; fin du XVe siècle. — *Dons de M. Jules Maciet.*

Panneau décoré d'un motif ornemental composé d'entrelacs, palmettes et têtes de chérubin, et portant au centre deux mains unies tenant deux palmes et un caducée; bois sculpté; France, fin du XVIe siècle. — Montant de meuble en forme de pilastre cannelé; France, XVIe siècle. — *Dons de Mme de L.*

Dix panneaux, décorés d'arabesques en or au milieu desquelles se voit le chiffre enlacé du connétable Anne de Montmorency, l'épée de connétable, sa devise *a planos*, et l'alérion d'azur des Montmorency; — cinq petits panneaux en bois sculpté, à décors d'arabesques et d'entrelacs encadrant un médaillon ovale; — deux panneaux en marqueterie. — *Provenant d'une boiserie du château d'Ecouen;* France, XVIe siècle. — *Dons de la grande Chancellerie de la Légion d'honneur.*

Deux fragments de cadres en bois sculpté et doré. Époques Louis XV et Louis XVI. — *Don de M. Wandenberg.*

Petite boîte en poirier cru, mouluré à la machine; travail moderne exécuté par M. Desmarchix. — *Don de M. Desmarchix.*

Quatre panneaux de boiserie; — bois sculpté peint en blanc. Époque Louis XV. — *Don de M. Soubrier.*

Bois de fauteuil sculpté et doré. Époque Louis XV. — *Don de M. Rodolphe Kann.*

PIERRE

Modèle en plâtre, d'une fontaine à quatre vasques, exécuté par M. Almire Huguet, professeur de sculpture à l'école des Arts industriels de Genève (Suisse). — *Don de M. Almire Huguet.*

Buste en pierre; fragment d'une statue d'apôtre du XIVe siècle. — *Don de M. Jules Maciet.*

MÉTAL

Volute à feuillages; — tige fleuronnée, et extrémité d'une tige aplatie (trois motifs de la ferrure de la porte centrale de Notre-Dame de Paris). — Grille formant le tour du chœur de la cathédrale de Bourges. Partie supérieure de la même grille (autre motif). — Autre morceau du même motif. — Motif de grille (partie montante). — *Projet de grille pour la cathédrale de Bayonne, comprenant :* Six fleurons en épis; quatre fleurons plats en forme de trèfle dont un avec variante, — trois volutes feuillagées, volute terminée par une fleur, — trois motifs de couronnement à feuillages, — un quatrième, variante des précédents. — Motif d'une grille de communion (rosace), à la cathédrale de Troyes, et composition quadrilobée tirée des motifs de la grille de communion à la cathédrale de Troyes. Fer forgé. — Travail moderne exécuté par M. Pierre-François Boulanger. — *Dons de M. P.-F. Boulanger.*

Petite chute de meuble composée d'un masque de femme coiffée d'une tête de lion et terminée en feuilles d'acanthe. Cuivre ciselé. Époque Louis XVI. — *Don de M. Jules Maciet.*

TERRE ET VERRE

Plaque de revêtement en faïence espagnole; XVIIe siècle. — Deux carreaux formant la moitié d'une rosace quadrilobée. — Faïence hispano-mauresque (moyen âge). — *Dons de M. Jules Maciet.*

Passoire à thé en faïence fine de Wegwood; Angleterre, XVIIIe siècle. — *Don de M. Guillaume Fournier.*

Assiette en porcelaine tendre de Sèvres (1769). — *Don de M. Perdreau.*

Deux petits vases ovoïdes en faïence fine, à couverte flambée violet et bleu; fabrique de M. Baudin à Paris. — *Don de M. Baudin.*

Onze carreaux de poêle en terre émaillée et non émaillée; Transylvanie, XVIIe siècle. — *Don du Musée national hongrois des Arts décoratifs de Budapest.*

Trois panneaux comprenant, ensemble, soixante carreaux en faïence de Rouen, de Masseot Abaquesne (1542), portant les chiffres et blason du connétable Anne de Montmorency, et provenant du pavage de la chapelle du château d'Écouen. — *Don de la grande Chancellerie de la Légion d'honneur.*

Panneau octogone composé de neuf carreaux de pavage provenant du manoir Angot (Seine-Inférieure); grès de Brémontiers, XVIe siècle. — *Don de la Direction des Beaux-Arts.*

Deux cariatides en terre cuite, terminées en gaine; France, XVIIIe siècle. — *Don de M. S. Guiraud.*

Tasse cylindrique en porcelaine blanche de Paris; 1re moitié du XIXe siècle. — *Don de M. Edmond Taigny.*

Tasse couverte et soucoupe; bol à décor en relief de style chinois; porcelaine blanche tendre de Saint-Cloud, XVIIIe siècle. — *Dons de M. S. Goldschmidt.*

Globe en verre émaillé; fabrique de messieurs Pannier frères, à Paris. — *Don de MM. Pannier frères.*

TISSUS

Veste et bonnet de gondolier vénitien; Venise, XVIIIe siècle. — *Don de M. Louis Blondet.*

Deux fragments de drap d'or, XVIe siècle; un morceau de brocart du XVIIIe siècle, et un petit morceau de velours vert frappé; Italie, XVIe siècle. — *Dons de M. Alfred Darcel.*

Lampas broché sur fond dauphine blanc, à bouquets polychromes placés dans des vases chinois bleu et blanc; fabrique de Lyon. Époque de Louis XIV. — *Don de Mlle Fournier.*

Sac en étoffe de soie blanche côtelée, brodée en paillettes d'or et de couleurs; fin du XVIIIe siècle. — *Don de M. Miallet.*

Morceau de dentelle de Valenciennes; XVIIIe siècle. — *Don de Mme de L.*

Coiffure de femme provenant de la Saxe septentrionale; 1re moitié du XIXe siècle. — *Don de M. Germain Bapst.*

PEINTURE, SCULPTURE DÉCORATIVE ET DESSINS

Angle de plafond; cartouche et mascaron, trois dessins à la plume dont un à la sanguine, — France, XVIIe et XVIIIe siècle; — trois dessins, dont deux frises par Monnet, et une Cérès, par Pajou; France, XVIIIe siècle. — *La Vierge en prière sous un portique;* panneau peint sur bois; école allemande, XVIe siècle. — *Dons de M. Jules Maciet.*

Deux dessins d'étui sur une même feuille; deux dessus de boîtes ovales et un motif de décoration pour la paroi d'une boîte, à la plume avec rehauts d'aquarelle; France, XVIIIe siècle. — *Dons de M. S. Mayer.*

Panneau décoratif représentant une vue idéale de Paris prise des hauteurs du Trocadéro; toile peinte par M. Henri Turlin. — *Don de M. Henri Turlin.*

Fragment de dessus de porte, représentant un enfant assis soutenant une guirlande de fleurs; peinture sur toile en or de deux tons sur fond gris; France, fin du XVIIIe siècle. — *Don de M. Edmond Taigny.*

Reproduction photographique de la peinture décorative exécutée par *M. Puvis de Chavannes*, pour le grand amphithéâtre de la Sorbonne. — *Don du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.*

Modèle en plâtre d'un panneau décoratif exécuté par M. A. Possot, sculpteur. — *Don de M. Emmanuel Frémiet.*

Consolez-vous les uns les autres, groupe en marbre blanc par Mme Nicolet. — *Don de M. Georges Nicolet et Mme Jourdan.*

ORIENT ET EXTRÊME ORIENT

BOIS

Trois panneaux en longueur, décorés d'inscriptions arabes en bas-relief renfermées dans des cartouches; bois sculpté; Orient. — Caisson de forme hexagone, décoré, au centre, d'arabesques en bas-relief; provient d'un panneau oriental en bois sculpté. — *Don de M. Gustave Dreyfus.*

MÉTAL

Deux casques en fer, décorés d'arabesques et d'inscriptions en or et en argent; Orient, xve siècle. — *Don de M. Jules Maciet.*

TERRE ET VERRE

Dix carreaux de revêtement, une frise composée de trois carreaux, trois fragments de carreaux, un fragment de bordure, et trois panneaux contenant ensemble seize carreaux. Faïence orientale. — *Don de Mme de L.*

Dix carreaux de revêtement en faïence de Perse. Buire en verre incolore, à anse en S et long goulot dressé pourvu d'un bourrelet autour de l'ouverture; Perse. — Petit plateau octogone, en porcelaine du Japon. — *Don de M. Jules Maciet.*

Petite coupe décorée, sur les deux faces, d'une tige de fleurs en relief. Porcelaine blanc de Chine. — *Don de M. S. Goldschmidt.*

MATIÈRES DIVERSES

Coffret rectangulaire en ivoire, décoré de médaillons contenant des arabesques et des oiseaux peints et dorés. Travail oriental. — *Don de M. Jules Maciet.*

Parmi les nominations d'officiers d'Académie qui ont été récemment enregistrées au *Journal officiel*, nous relevons les deux suivantes, que la *Revue des Arts décoratifs* accueille avec un vif plaisir :

M. Alfred Collard, secrétaire de la *Revue des Arts décoratifs;*

M. Cauchois-Morel, chef de l'atelier de ciselure à la maison Barbedienne.

Le rédacteur en chef, gérant : VICTOR CHAMPIER.

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.

Panneau en velours cerclé, travail français. (Collection de M. Guillaume Beer, exposition de la Société d'art et d'industrie de la Loire, à Saint-Etienne.)

L'EXPOSITION TEXTILE

DE LA

SOCIÉTÉ D'ART ET D'INDUSTRIE DE LA LOIRE

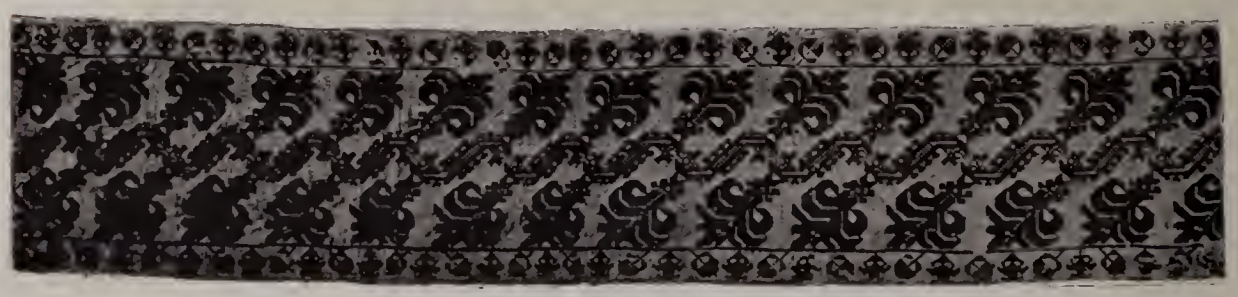
(Premier article.)

I

Le moment approche du grand tournoi international, et tandis que, de tous côtés, les esprits sont absorbés par des travaux multiples et riches de promesses, qu'artistes, fabricants et industriels se préparent à l'envi à la grande lutte pacifique de l'Exposition Universelle, il se fait déjà — on ne saurait trop prendre de précautions pour l'avenir — dans un des milieux principaux de l'industrie française, une tentative entièrement nouvelle et originale en vue du développement des produits artistiques et du commerce de notre chère Patrie. Nous sommes convaincus que ce premier essai aura un grand retentissement, qu'il donnera vite d'appréciables résultats et qu'il aura, par suite, de nombreux imitateurs. C'est en effet le seul moyen de nous relever si nous faiblissons, de lutter avantageusement contre l'étranger si nous avons des craintes d'être supplantés. Cette révolution, nécessaire, indispensable et désirée par ceux qui se rendent compte de ses heureuses conséquences, s'accomplit sans bruit ni fracas, dans le département de la Loire, à Saint-Étienne, ce centre actif de la rubanerie, de la passementerie, des armes et des industries du fer. Elle est due à l'initiative d'un seul, elle est complètement l'œuvre de notre sympathique et distingué collaborateur, M. Marius Vachon, qui,

lorsqu'il s'agit de nos industries artistiques et de nos écoles, ne recule devant aucune démarche et ne songe pas à économiser ses peines.

Depuis plusieurs années, on le sait, M. Marius Vachon a été chargé par le Gouvernement de nombreuses missions en Europe pour étudier l'organisation des Musées et des Écoles, des Associations et des Institutions commerciales qui aident à lutter contre la concurrence et favorisent le développement des arts et des industries. A son retour, M. Vachon a publié de très instructifs et circonstanciés rapports, qu'il termine en signalant principalement comme notre plus puissant adversaire la prospérité florissante des Sociétés et des Musées industriels, fondés à l'étranger et qui sont non seulement admirablement pourvus d'originaux et de reproductions du pays et des nations chez lesquelles se fait l'Exportation, mais encore abondamment renseignés sur les prix de fabrication, de vente, etc. Frappé de cet armement formidable et craignant les terribles conséquences qui pourraient en résulter pour nous, M. Vachon prit d'abord le parti de faire connaître les résultats de son enquête; il fit partout des conférences publiques, puis résolut de créer, lui aussi, de semblables associations dans notre pays pour le faire profiter des enseignements qu'il avait recueillis. C'est



Broderie hongroise. (Musée de Buda-Pesth.)

alors qu'il s'adressa à la chambre de commerce de Saint-Étienne, laquelle accueillit favorablement sa proposition et décida la fondation d'une grande Société, sous le nom de *Société d'Art et d'Industrie de la Loire*, dont le but est de développer le commerce et l'industrie de la région et de fournir aux ouvriers les moyens d'augmenter leur instruction professionnelle, aux dessinateurs les éléments de nouvelles décorations, aux fabricants tous les renseignements commerciaux dont ils peuvent avoir besoin. Pour cela, elle établit à Saint-Étienne, centre de la région, un *Musée-bibliothèque* avec *bureau d'informations commerciales* et de *consultations industrielles*. Le Musée sera formé d'originaux et de reproductions d'œuvres d'art, de modèles, de dessins, d'estampes, de livres, etc., se rapportant exclusivement aux industries de la région; le bureau d'informations centralisera tous les renseignements commerciaux français et étrangers et le bureau de consultations donnera des conseils et corrigera gratuitement les plans, dessins, modèles que l'on voudra bien lui soumettre. De plus, la Société rayonnera dans tous les départements au moyen de succursales, auxquelles on prêtera des modèles et des livres suivant leurs demandes. Ce Musée comprendra trois grandes sections, répondant aux trois grandes industries départementales.

1re SECTION : *Rubanerie-Passementerie.* — Dans la partie des modèles, la section contiendra les échantillons les plus remarquables des ateliers stéphanois et des autres centres de productions, aux XVIIIe et XIXe siècles. Il leur sera adjoint, comme éléments d'inspirations et d'études technologiques, pour les fabricants et pour les dessinateurs, des collections aussi riches que possible d'étoffes, de broderies européennes, orientales, chinoises, japonaises, de tous styles et de toutes époques; des tableaux et aquarelles de fleurs indigènes et exoti-

ques, des séries de motifs variés de décoration et d'ornementation, etc. Tous ces documents seront envoyés à domicile, aux Sociétaires qui en feront la demande.

Dans la partie commerciale, seront exposés des échantillons de toutes les productions des fabriques étrangères, Suisse, Allemagne, Italie, Angleterre, États-Unis, avec indication des prix de vente, des lieux d'exportation, etc. Les communications extérieures seront également de principe dans cette partie du Musée.

Le Musée devra également constituer une sorte de Conservatoire du tissage, en réunis-

Broderie hongroise. (Musée de Buda-Pesth.)

sant tous les types originaux, anciens et nouveaux, des métiers et engins employés dans le monde entier, par la rubanerie et par la passementerie.

IIe SECTION : *Armurerie.* — Comme modèles, le Musée d'artillerie de Saint-Étienne offre déjà une collection considérable, qu'il sera facile et peu coûteux de rendre très complète, avec des moulages, des galvanoplasties, exécutés d'après les originaux du Musée d'artillerie de Paris, du Musée de Cluny, du Musée de Moscou, de l'Arméria de Madrid,

Broderie hongroise. (Musée de Buda-Pesth.)

du Musée de Turin, etc. Il y sera adjoint des reproductions photographiques, d'aquarelles, de dessins, etc., de tableaux de chasse, de tableaux d'animaux, tous les documents cynégétiques, en un mot, qui pourront être utiles aux dessinateurs et aux ciseleurs pour la décoration des armes de chasse.

La partie commerciale sera organisée de même façon que ci-dessus, avec les spécimens des produits nouveaux de l'armurerie étrangère, soigneusement recherchés au fur et à mesure de leur apparition et communiqués immédiatement, à domicile, aux armuriers de la région.

IIIe SECTION : *Les industries du fer.* — Dans une région métallurgique, la partie du Musée consacrée aux industries artistiques du fer doit avoir une très grande importance.

Un préjugé, qui se dissipe heureusement, a classé jusqu'ici la *Quincaillerie* et la *Serrurerie* en dehors des industries artistiques; c'est une erreur qui n'est point partagée par nos concurrents. Les Allemands ont créé des écoles d'art pour la quincaillerie à Reimscheid et à Iserlohn, et ils ont donné à la serrurerie une place considérable dans leurs Musées artistiques de Berlin, de Nuremberg, de Munich, de Dresde et de Hambourg.

Le Musée devra contenir dans cette section deux divisions :

1° La *Quincaillerie* : modèles typiques et spécimens de la fabrication étrangère, surtout de la fabrication allemande ;

2° La *Ferronnerie* artistique : originaux et reproductions en moulage des œuvres les plus célèbres des palais français et étrangers, des Musées et des collections privées.

Comme on voit dans ce type nouveau de Musée, l'art, l'industrie et le commerce concourent au même but en s'associant étroitement et en se prêtant constamment un mutuel appui. Enfin, chose complètement neuve chez nous et appelée à donner de brillants résultats, la création de M. Marius Vachon n'est point destinée à être enfermée et parcimonieusement mise à la disposition du public. Le principe fondamental au contraire est de faire circuler non seulement dans les succursales, mais encore à domicile. Les membres de l'Association, pour éviter toute perte de temps ou tout dérangement fastidieux, pourront avoir en communication chez eux des modèles et des collections d'échantillons. C'est un grand coup porté à la routine; on s'y fera d'autant mieux qu'on en comprendra facilement tous les avantages et que l'on ne voudra point rester en arrière; pareille chose se fait bien en Allemagne et depuis longtemps!

Lorsqu'un semblable programme fut présenté aux autorités et aux intéressés, on ne doute point qu'aussitôt il ait reçu le plus chaleureux accueil. Aussi, après la chambre de commerce, la municipalité de Saint-Étienne, le conseil général, le préfet de la Loire, le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, le ministère du Commerce, ont sincèrement approuvé le projet et l'ont appuyé de leur haut patronage et de leur promesse d'accorder des subventions en espèces ou en nature, capables de réaliser à bref délai ce rêve admirable, et pour permettre de commencer cette entreprise sérieusement pratique et pleine de beaux résultats pour l'avenir. Abandonnant les études qui lui sont chères, oubliant désormais de collaborer aux nombreuses revues artistiques dont il est le familier, M. Marius Vachon s'est immédiatement livré corps et âme à sa noble et belle tâche et en peu de temps la liste des membres fondateurs se couvrait des signatures des autorités, des principaux manufacturiers et fabricants, des directeurs des grandes écoles, même d'étrangers à la région, amateurs passionnés ou zélés promoteurs des belles actions. A eux se joignaient bientôt les conseils municipaux de Rive-de-Gier et de Firminy, les chambres de commerce de Roanne, de Lyon, de Besançon, de Saint-Quentin et de Valenciennes. L'impulsion était donnée et la Société, un mois à peine après les premiers pourparlers, définitivement créée. Si bien que le 30 novembre dernier, dans une réunion importante tenue au théâtre, sous la présidence de M. le Préfet de la Loire, assisté de M. Henry Havard, délégué de M. le ministre, et de MM. le Maire de Saint-Étienne et le Président de la Chambre de commerce, M. Marius Vachon pouvait soumettre aux membres fondateurs un projet d'organisation d'une Exposition devant donner la représentation du futur Musée. A l'unanimité, le projet fut approuvé et un premier crédit ouvert immédiatement. La ville accordait la jouissance provisoire de son Musée et des galeries du Palais-des-Arts dont on pourrait avoir besoin.

Dès le lendemain, M. Vachon se mettait à l'œuvre. Avec l'esprit de volonté qui le caractérise il n'hésita pas un seul instant à faire complètement déménager les salles du

Musée affectées aux dessins et aquarelles, à la céramique, aux meubles et à l'histoire naturelle. Malgré de nombreuses difficultés, il fit place nette pour loger dignement et comme elles le méritent les œuvres exquises et sans pareilles qu'il désirait mettre sous les yeux du public stéphanois. Il avait en effet résolu de débuter par un coup de maître et il a complètement atteint le but qu'il s'était proposé. Mais il faut, comme nous, l'avoir vu à la besogne pour se rendre compte des efforts et de l'énergie constamment déployés par cet homme, fiévreusement actif, ayant l'œil à tout, aux déballages et aux mises en place, tantôt

Broderie hongroise. (Musée de Buda-Pesth.)

le marteau et le ciseau à la main enlevant les couvercles et reconnaissant chacun des objets envoyés, tantôt sur l'échelle, armé de punaises ou d'épingles, garnissant les vitrines avec le tact et le goût d'un artiste expérimenté. Il ne lui a fallu reculer devant aucune fatigue, ni aucune veille longuement prolongée pour pouvoir, en huit jours (court délai, on l'avouera), transformer, comme par un coup de baguette, les froides salles de notre Musée trop systématiquement rangées, en véritables salons, aimables, gais à l'œil et pleins de couleur et d'harmonie. C'est un régal et une nouveauté que cette Exposition en province;

Broderie hongroise. (Musée de Buda-Pesth.)

elle est d'un intérêt de premier ordre, d'une grâce captivante, qui font que l'on s'en souviendra longtemps et que l'on voudra bientôt recommencer.

II

Cette première Exposition de Saint-Étienne est spécialement consacrée aux industries de la soie et du coton. Elle ne renferme aucun produit local, puisque le musée de fabrique, situé à côté, est pour le moment suffisamment pourvu de documents et de matériaux. Elle se compose donc d'œuvres anciennes et modernes, tapisseries, tentures, broderies magni-

fiques et artistiques spécimens, mis gracieusement à la disposition de M. Vachon par l'État, les grandes administrations, les musées étrangers et français, et les collectionneurs distingués, connus de tous, par les prêts bienveillants qu'ils ont souvent fait à l'Union centrale des Arts décoratifs. M. le ministre de l'Instruction publique et M. Larroumet, directeur des Beaux-Arts, ont autorisé la participation à l'Exposition du mobilier national et de nos grandes manufactures des Gobelins et de Beauvais. M. le sous-secrétaire d'État aux colonies a laissé M. Vachon faire un choix dans le musée colonial du palais de l'Industrie, et M. Henrique, commissaire général de l'Exposition coloniale de 1889, a envoyé à Saint-Étienne une grande partie des échantillons de tissus, de fabrication étrangère, employés dans nos colonies. Lorsqu'on s'est adressé à l'Union centrale, on comprend avec quel empressement et avec quel plaisir le Comité directeur s'est immédiatement offert à garnir une salle entière des plus rares et plus intéressants morceaux du Musée. Ne rentre-t-il pas, en effet, dans le programme de cette Société, qui a rendu déjà tant de services aux artistes de l'industrie, de faire voyager, comme les musées anglais, les spécimens de son Musée, déjà si remarquable?

Le Musée de Buda-Pesth, grâce à l'amabilité extrême de son directeur, M. Radisics de Kutas, a garni de nombreuses vitrines d'œuvres curieuses et d'un enseignement qui sera fécond. Le Musée de Rome a prêté complaisamment des morceaux d'étoffes fort rares et de haut prix, ainsi qu'une collection unique d'aquarelles étonnantes. Le Musée de Moscou, dont les règlements s'opposent au déplacement des objets, s'est fait représenter par l'envoi d'importants ouvrages sur l'art russe, d'une originalité d'ornementation remarquable. De Lyon, M. Vachon a reçu de la Chambre de commerce soixante-douze cartons d'échantillons de rubans et de velours. Charleroi a envoyé des passementeries. Enfin, à cet ensemble déjà fort brillant, il faut ajouter les spécimens uniques et que l'on ne peut voir que rarement, provenant des collections particulières d'amateurs de premier ordre, comme MM. Corroyer, Guillaume Beer, de Farcy, Fulgence, Mme Bancel, Ruffier, le colonel Metzinger, M. le préfet de la Loire, Adolphe Guillon, et le grand importateur, connu et aimé de tous, M. Bing, auxquels se sont joints les grands éditeurs Quantin, Didot, Motteroz, Daly, etc. En répondant avec autant de gracieuseté et de bienveillance aux demandes de M. Vachon, ils ont tous puissamment contribué à la fondation définitive de la Société d'Art et de son Musée, ils auront aidé à la décentralisation si utile à nos provinces, ils auront favorisé — et il en est temps — la recherche d'éléments nouveaux ou inédits de décoration, en montrant tout le parti qu'il est possible de tirer de la fleur, naturelle ou stylisée, des combinaisons géométriques, de l'emploi savant des couleurs relevées d'or ou de fils métalliques. Qu'il nous soit permis ici de leur exprimer à tous toute la gratitude des Stéphanois et de leur adresser leurs chaleureux et sincères remerciements.

III

L'Exposition occupe tout le premier étage du palais des Arts. La grande galerie de tableaux a été convertie en un salon de réception se prêtant à merveille aux réunions d'élite, aux causeries sur l'art ou à la musique; c'est quelque chose comme un immense hall du plus heureux effet. Il est d'ailleurs décoré avec un goût parfait par des pièces rarissimes. Aux angles se dressent quatre armures complètes empruntées au Musée d'artillerie de Saint-Etienne, et le pourtour est coquettement meublé de bahuts et de dressoirs, aux artistiques sculptures, chargés des plus belles pièces de la collection de faïence. Cet ensemble, paré de fleurs et de plantes vertes, forme un cadre harmonieux et bien fait pour rece-

voir et mettre en relief la série admirable des tapisseries des Gobelins et de Mortlake, que l'État a bien voulu si complaisamment mettre à la disposition de M. Vachon. Ces morceaux hors ligne, qui garnissent toute la pièce, sont au nombre de treize et ont été choisis parmi les plus belles séries de notre riche collection nationale, unique au monde, comme on sait. C'est la première fois que ces merveilles sont exposées en province, et on n'a pas de peine à croire qu'elles y provoquent l'étonnement et l'admiration de tous. Ceux qui, à

Broderie annamite. (Envoi du ministère des Colonies à l'Exposition d'art et d'industrie de la Loire, à Saint-Etienne.)

Paris, ont eu, pendant leur voyage, la bonne fortune de les voir déjà à leur aise, les retrouvent avec un plaisir extrême et ne se lassent point de renouveler connaissance avec ces morceaux de roi. En saurait-il être autrement lorsqu'il est possible d'étudier à loisir deux pièces dans lesquelles on retrouve l'invention magistrale, l'agencement savant, la beauté des types, toutes ces qualités dominantes du génie que Raphaël a semées presque à profusion dans les cartons qui ont servi pour la série des *Actes des apôtres*, par exemple dans la *Conversion de Sergius Paulus* et dans cet admirable *Sacrifice de Lystra*. Ces tentures, tissées de laine et de soie, ont été fabriquées à Mortlake au XVIIe siècle, elles sont encadrées d'une bordure architecturale et portent au fronton les armes d'Angleterre; ce sont elles qui

ont servi de premiers modèles à notre manufacture de la Couronne, copiée, assure-t-on, par le père Luc. Viennent ensuite deux morceaux, *Février* (Palais-Royal), *Avril* (château de Versailles) provenant de la série de *Mois* ou *Maisons royales*, fabriqués d'après les compositions que Ch. Le Brun, Van der Meulen et Baudrin Yvart (père) ont conçues dans une donnée franchement décorative sans aucune préoccupation du tableau. On en peut dire autant des trois pièces suivantes : *Neptune*, *Vulcain*, *Mars*, tissées d'après les cartons de Jules Romain, ainsi que de la série complète des *Eléments*, représentés sous les figures de Jupiter, de Junon, de Neptune et de Diane, harmonieusement disposées sur fond jaune au milieu des guirlandes, des attributs et des amours. Enfin les deux pièces qui terminent cet envoi proviennent de la série des six pièces exécutées d'après les tableaux de la *galerie de Saint-Cloud* par Mignard : ce sont l'*Eté* et l'*Automne*, œuvres de Jans. Cette simple énumération permet à ceux qui suivent les diverses évolutions de nos grandes manufactures, ou qui ont encore présentes à l'esprit les expositions uniques de l'Union centrale (1876) et du Mobilier national (1882) de voir avec quel soin et quel tact M. Comte, directeur des bâtiments civils, a mis sous les yeux des Stéphanois des pièces capitales, parfaitement conformes aux moyens d'exécution dont la tapisserie devrait se contenter de disposer et aux principes d'une saine décoration. Dans ces quelques exemples, les sujets, les bordures, d'une richesse d'invention et d'agencement étonnante, restent de simples décors, sans prétention au trompe-l'œil ou à l'illusion de la peinture à l'huile, ce fléau qui a mis nos artistes un moment si près de la décadence.

Heureusement le danger est passé et maintenant les grands principes sont observés avec un soin jaloux par les artistes. L'exposition de la salle voisine en fait foi. Elle est entièrement consacrée aux œuvres des peintres contemporains, qui travaillent de préférence pour les Gobelins et Beauvais. Là nous sommes en pays de connaissance, au milieu de maquettes, pleines de grâce et de talent, que les Revues spéciales ont reproduites à l'envi. De plus, la réputation de ces éminents décorateurs est trop bien assise, leur mérite assez justement apprécié et connu pour qu'il nous suffise de citer simplement leurs noms. Nous ne saurions d'ailleurs rien dire d'assez bien après les nombreuses études publiées ici même ou dans la *Gazette des Beaux-Arts*, par les critiques les plus autorisés, notamment par notre savant directeur, M. Champier. M. Mazerolle est représenté par le *Café* et les *Glaces*, exécutés pour l'Opéra; M. Galland, par trois grandes compositions pour le palais de l'Elysée, dont la principale, le *Trépied d'or*, a été reproduite dans la neuvième année de la *Revue;* M. Lameire, par la *Science*, l'*Art* et la *Guerre;* M. Diéterle, par deux *dessus de porte*, également pour le palais de l'Élysée. Dans les modèles choisis habilement par M. Badin, directeur de Beauvais, à côté de très remarquables panneaux de MM. Muller, Lambert et Quost, nous trouvons une série, d'une rare habileté et d'une grande perfection, de douze cartons pour canapé, paravent, etc., peints par l'éminent directeur de l'Ecole nationale d'art décoratif de Nice, M. Chabal-Dussurgey, né dans le département de la Loire, à Charlieu, et élève de l'École de Lyon.

De cette salle on passe dans une pièce centrale, coquettement ornée, exclusivement consacrée aux expositions des ministères des Colonies et du Commerce. Nos colonies orientales et les pays placés sous notre protectorat sont représentés ici par de nombreuses vitrines littéralement bondées — mais avec élégance — de morceaux d'étoffes, de fragments de vêtements, d'échantillons précieux de soieries, de cotonnades et de broderies. Les uns viennent du Tonkin, les autres de Manille, ceux-ci de l'Annam, ceux-là des Indes, etc. Beaucoup de ces tissus sont fort originaux de décors et de colorations; en maints endroits, l'or se marie agréablement aux tons éclatants ou sert à lier et à harmoniser des couleurs que nous n'aurions point associées par pure théorie ou par crainte de blesser certaines idées reçues.

Il y a donc là beaucoup à apprendre et il y a surtout pour nos fabricants un grand intérêt commercial à être parfaitement renseignés non seulement sur le genre recherché, mais encore sur ce qui se produit là-bas et dans quelles conditions, sur ce que l'étranger vend à notre détriment. Pour répondre à tous ces besoins, presque toutes les pièces sont accompagnées d'étiquettes ou de tableaux donnant les prix de vente, les tarifs d'échange et même le système de mesurage employé. Aussi rien de plus curieux, de plus instructif. C'est pour un grand nombre de visiteurs et d'industriels une véritable révélation, quelque chose comme un mystère dévoilé. On peut considérer cette partie de l'Exposition comme l'argu-

Broderie annamite. (Envoi du ministère des Colonies à l'Exposition de la Société d'art et d'industrie de la Loire, à Saint-Etienne.)

ment le plus décisif en faveur de la nouvelle institution dont M. Vachon est le promoteur. Dans cette même salle se trouvent deux tapis ornés de dragons luxuriants de couleur et d'effet, appartenant à M. Bargeton, préfet de la Loire.

(*A suivre.*) J. Passepont.

DEUX DESSINS DE DOMINIQUE FLORENTIN

AU MUSÉE DU LOUVRE

Il y a cinq ou six ans, on apportait à Paris deux grands bas-reliefs de marbre, malheureusement fragmentés, que leur possesseur attribuait à Michel-Ange. L'attribution n'était pas soutenable; mais l'œuvre était intéressante et attira l'attention des amateurs et des archéologues. L'un de ces bas-reliefs, le plus endommagé, représentait une prise de ville; l'autre, un triomphateur couronné par la Victoire. Tous deux révélaient le faire d'un artiste possédant une grande souplesse dans le ciseau et cette entente parfaite de la composition qui, chez les Italiens du milieu du XVIe siècle, était devenue chose banale et presque courante. Quelques-unes des figures trahissaient une influence manifeste de Michel-Ange; c'était donc très probablement un artiste italien qui les avait conçues, sinon exécutées.

Parmi les noms mis en avant *a priori* au bas de cette œuvre par divers savants et en particulier par M. Louis Courajod, se trouvait celui d'un de ces artistes italiens, émigrés en France, qui ont concouru à créer chez nous ce style que, d'une expression peu juste du reste, si on la prend dans un sens littéral, on a qualifié de style de l'école de Fontainebleau, à Domenico del Barbiere, dit Dominique Florentin. L'indication était bonne; et, lancé sur cette piste, un amateur doublé d'une érudit, qui n'en est pas à sa première trouvaille de ce genre, parvint à reconstituer complètement l'état civil des deux bas-reliefs jetés si inopinément sur le pavé de Paris. Dans un excellent article publié dans la *Gazette des Beaux-Arts* [1], M. Edmond Bonnaffé a démontré que ces sculptures provenaient du mausolée de Claude de Lorraine, duc de Guise, et de sa femme Antoinette de Bourbon, élevé par Dominique Florentin et Jean le Roux, dit Picard, dans l'église de Joinville. Sa dissertation étant aussi complète que possible, je n'aurais pas songé à revenir sur ce point d'histoire

1. Deuxième période, t. XXX, 1er octobre 1884, p. 314-338. Voyez aussi sur Dominique Florentin le mémoire publié par M. Babeau. — Les deux bas-reliefs font maintenant partie de la collection de M. Émile Peyre.

LA DÉCORATION DES TOMBEAUX (XVIe SIÈCLE).

PHOTOTYPIE A QUINSAC & C. BAQUIÉ, RUE CLAUDE-BERNARD, PARIS.

PROJETS DU MAUSOLÉE DE CLAUDE DE LORRAINE par DOMINIQUE FLORENTIN
D'après deux dessins du Musée du Louvre.

artistique, si je n'avais rencontré dernièrement, dans les collections du Louvre, deux dessins que j'attribue à Dominique Florentin lui-même, dessins qui peuvent nous fournir quelques renseignements sur la disposition du mausolée et les tâtonnements qui précédèrent son exécution.

L'ensemble du monument, dont il existe d'autres fragments importants au Musée de Chaumont (quatre statues symbolisant les quatre Vertus), ne nous est plus connu que par des descriptions et de très médiocres dessins faits de mémoire après la Révolution, c'est-à-dire après sa destruction. M. Bonnaffé a donné l'une de ces restitutions, qui répond bien, pour le nombre des figures et la disposition générale, au texte des descriptions, mais laisse cependant beaucoup à désirer sous le rapport des proportions et du style.

Le mausolée se composait d'un sarcophage orné de bas-reliefs sur lequel reposaient les figures nues de Claude de Lorraine et d'Antoinette de Bourbon, et enfin des figures des quatre Vertus supportant un entablement. Sur cet entablement étaient agenouillées les statues du duc et de la duchesse de Guise, en prière.

La planche qui est reproduite ici, exécutée d'après les dessins du Louvre, me dispensera d'une longue description : l'un des dessins figure les statues des quatre Vertus supportant l'entablement, et on pourrait penser que ces sculptures appartiennent à un projet de monument quelconque si l'artiste n'avait pris soin de dessiner très finement sur la base, précisément l'un des bas-reliefs exécutés pour le tombeau de Joinville, le *triomphe de Claude de Lorraine*. Que l'on compare ce dessin avec le marbre publié par M. Bonnaffé et l'on verra du premier coup d'œil que l'identité est complète. C'est donc bien un projet pour le monument de Claude que l'on a sous les yeux; mais ce projet n'a été exécuté qu'en partie : Dominique Florentin et Jean le Roux ont sculpté en effet les statues des quatre Vertus et un bas-relief tout semblable à celui que nous montre le dessin, mais ici il n'est pas encore question des *gisants*, des figures nues du duc et de la duchesse. Quant aux statues agenouillées, elles ne figurent pas dans ce projet, parce qu'elles figuraient déjà dans un premier projet et que leur disposition ne devait pas être modifiée par le remaniement de la base du mausolée.

Ce premier projet, nous l'avons dans le second dessin. Ici les quatre Vertus sont assises aux quatre coins du sarcophage sur lequel reposent les gisants et ce sarcophage devait être décoré de bas-reliefs, ainsi que l'indique l'inscription : *basse taille*, qui occupe le vide qu'ils devaient combler. Quant aux figures du duc et de la duchesse, elles sont figurées comme elles ont été exécutées : Claude de Lorraine, agenouillé devant un prie-Dieu, est vêtu d'un grand manteau, sur lequel on voit le collier de l'ordre de Saint-Michel; Antoinette de Bourbon est agenouillée derrière son mari; à droite et à gauche des figures, sont tracés deux écussons qui devaient contenir les armoiries des deux personnages, ainsi qu'en font foi les inscriptions : *armoirye timbrée* et *armory de Madame*.

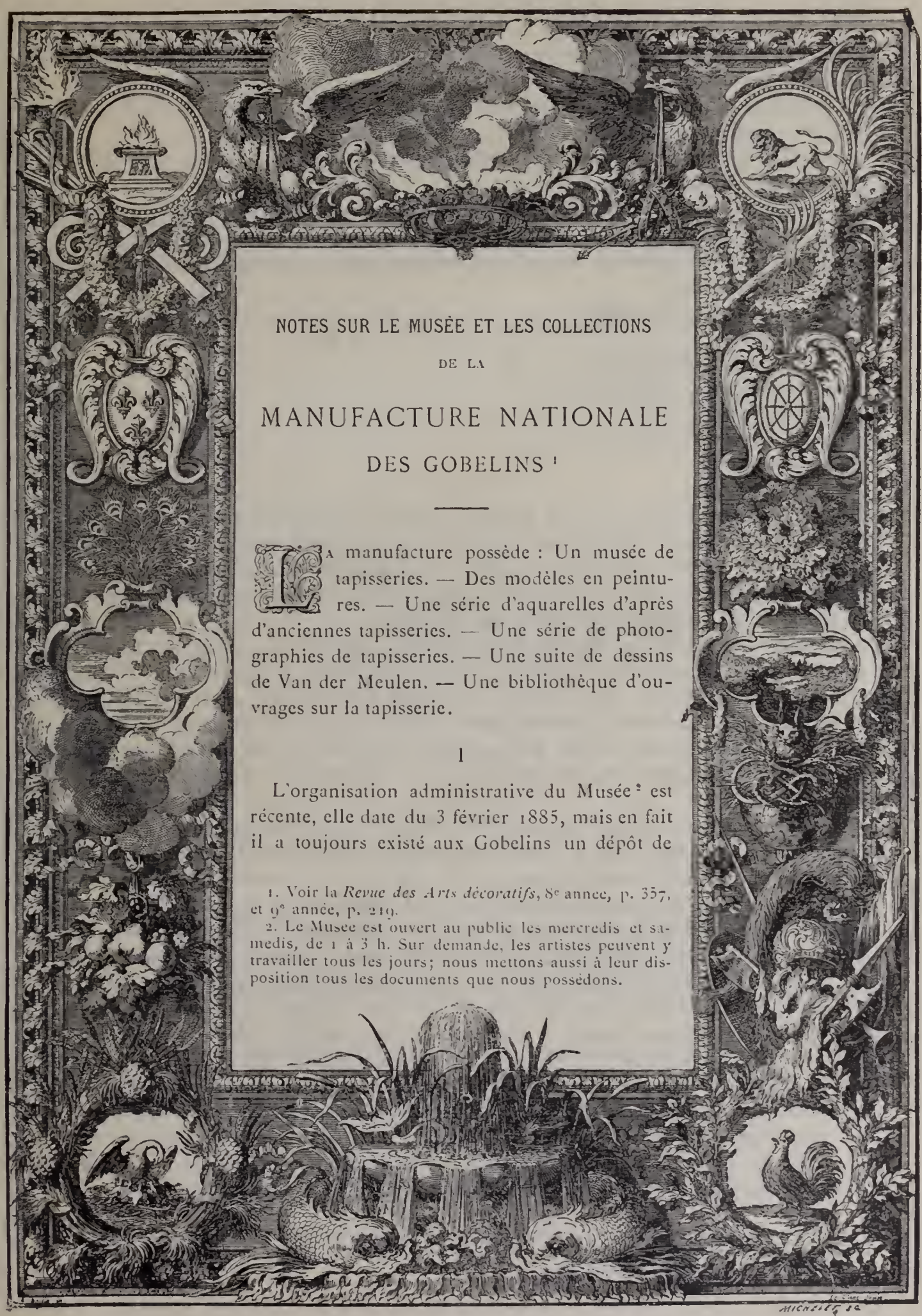
Ces deux dessins ont été catalogués par M. de Tauzia [1] comme des œuvres du Primatice. L'erreur n'est pas bien grande, car, en somme, il n'y a pas entre les deux artistes des différences de style très considérables, du moins dans ces dessins. Ce que je ne puis admettre, c'est que celui de ces projets où les *gisants* sont représentés ait passé pour être le dessin du tombeau de Henri II et de Catherine de Médicis, à Saint-Denis. Les différences entre ce projet et le monument tel qu'il a été exécuté et nous est parvenu sont trop grandes pour que l'on puisse faire une semblable identification. Si l'idée qui a présidé à la composition des deux monuments est la même, — elle n'était du reste pas neuve, — les deux tombeaux présentaient dans leur ordonnance des différences telles qu'il est impossible de les confondre.

1. *Notice supplémentaire des dessins du Louvre* (1887), n°s 1494 et 1495.

Nous avons donc, à mon avis, dans les deux dessins du Louvre deux des projets dessinés par Dominique Florentin pour le mausolée de Claude de Lorraine, projets dont la combinaison et la refonte l'un avec l'autre ont donné naissance à un projet définitif qui a été exécuté.

Je n'ai pas à insister ici sur le mérite de ces deux pages tracées d'une plume légère et facile, rehaussées de délicates touches de bistre. Ils parlent suffisamment aux yeux pour qu'on n'ait à faire l'éloge ni de l'élégance du dessin, ni de l'heureuse attitude des personnages. Il m'a semblé intéressant de restituer ces deux dessins à leur véritable auteur et de grossir ainsi la liste des renseignements déjà nombreux que l'on possède sur l'un des plus aimables importateurs de l'art italien en France.

Emile Molinier.



NOTES SUR LE MUSÉE ET LES COLLECTIONS

DE LA

MANUFACTURE NATIONALE DES GOBELINS [1]

La manufacture possède : Un musée de tapisseries. — Des modèles en peintures. — Une série d'aquarelles d'après d'anciennes tapisseries. — Une série de photographies de tapisseries. — Une suite de dessins de Van der Meulen. — Une bibliothèque d'ouvrages sur la tapisserie.

I

L'organisation administrative du Musée [2] est récente, elle date du 3 février 1885, mais en fait il a toujours existé aux Gobelins un dépôt de

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 8e année, p. 357, et 9e année, p. 219.

2. Le Musée est ouvert au public les mercredis et samedis, de 1 à 3 h. Sur demande, les artistes peuvent y travailler tous les jours; nous mettons aussi à leur disposition tous les documents que nous possédons.

tapisseries [1]; on les exposait momentanément dans les galeries pour les visiteurs de marque, elles figuraient dans les maisons royales et dans les cérémonies publiques [2], on les envoyait à l'étranger pour rehausser l'éclat des fêtes des représentants de la France, puis elles faisaient retour à la manufacture.

En 1699, les tapisseries des Gobelins furent exposées dans le grand Salon du Louvre; cette coutume fut suivie au XVIIIe et au XIXe siècle.

A l'occasion de la Fête-Dieu, les plus belles pièces disponibles étaient accrochées rue Mouffetard, à l'entrée de la manufacture et dans l'intérieur de ses cours; c'était alors une véritable exposition publique; en 1746 par exemple, elle était composée, entre autres, des tentures suivantes :

Les anciennes Grandes Indes;
Les Saisons;
La Galerie de Saint-Cloud;
Les Arabesques de Raphaël:
L'Histoire du Roy;
Les Chambres du Vatican;
Les Éléments;
Les Mois de Lucas.

Le développement linéaire de ces tapisseries était d'environ 650 mètres; l'affluence du public était considérable et nécessitait la présence de six gardes françaises et d'un caporal pour maintenir l'ordre et de plusieurs mouches pour empêcher les voleurs d'exercer leur industrie. Dans l'après-midi, le Tout-Paris élégant arrivait en carrosse; trois brigades de maréchaussée étaient nécessaires pour organiser les files.

Le premier catalogue que j'ai trouvé des tapisseries exposées en permanence dans les galeries de la manufacture est de l'an XII; c'étaient des ouvrages d'après Vien, Vincent, Ménageot, Suvée, Brenet; on y remarque cependant quelques rares pièces d'après Desportes, de Troy, Ch. Coypel et Boucher mises sans doute en place pour remplir les vides, car on les regardait alors comme des productions mignardes et de mauvais goût; de Raphaël, dont la manufacture possédait plusieurs tapisseries importantes, il n'est même pas question.

Nous avons peine à comprendre aujourd'hui le dédain qu'il a été de bon ton d'afficher jusque dans ces derniers temps, à l'égard des ouvrages qui de la fin de l'antiquité jusqu'au XVIe siècle ont jalonné la route des arts, mais ce qui me paraît encore plus étrange, c'est l'ignorance extrême de l'histoire de la tapisserie qui régnait aux Gobelins au commencement de notre siècle et le mépris que les chefs professaient même pour les tapisseries de la Renaissance. Voilà par exemple C.-H. Guillaumot, administrateur des Gobelins de 1789 à 1792 et de 1795 à 1809; il était architecte, directeur et inspecteur général des travaux des carrières sous et hors Paris, membre de l'ancienne Académie d'architecture, de la Société libre des Sciences, Lettres et Arts, de l'Alliance des Arts et de la Société académique des Sciences de Paris. Le 9 nivôse an VIII, Guillaumot lit un rapport sur les Gobelins à la Société libre des Sciences, Lettres et Arts. Il commence par assurer *que les plus anciennes tapisseries furent fabriquées en Angleterre et en Flandres sur les cartons de Raphaël et de Jules Romain;* il ne sait même pas qu'il existait des fabricants de tapisseries avant le XVIe siècle; il veut bien reconnaître que les cartons des maîtres italiens ont un caractère grandiose, mais il se hâte d'ajouter que les tapisseries exécutées d'après ces cartons n'ont pas

1. J'ai sous les yeux une gravure montrant un échafaudage dressé pour le feu d'artifice tiré à l'occasion de la naissance du duc de Bourgogne, on y voit quelques tapisseries de la suite de l'*Histoire du Roy*.
2. Rapport à l'*Alliance des Arts*, an IX.

eu « le mérite de cette foule de couleurs qui étonne dans celles qui se fabriquent aujourd'hui »; c'est évidemment la faute des teinturiers qui n'avaient pas « les nuances complètes formant de véritables *claviers oculaires* », de sorte que « ces premières productions de l'enfance de l'art ne sont aussi que des dessins coloriés et n'ont pas le charme des véritables tableaux ». Faut-il s'étonner, après ces appréciations de l'administrateur de la manufacture, que les *Actes des apôtres* d'après Raphaël, depuis longtemps aux Gobelins, aient été relégués loin des galeries d'exposition, enroulés dans quelques coins et déroulés seulement pour servir de bâches lorsque les maçons réparaient les ateliers, car telle a été la fonction de la *Lapidation de saint Étienne*, de la *Conversion de saint Paul*, d'*Élymas frappé de cécité*, aux armes de Claude de Bellièvre, archevêque de Lyon, qui occupent aujourd'hui les places d'honneur de notre Musée.

A moins d'avoir de très grandes ressources, on ne forme pas un musée comme on le voudrait, on le fait selon les circonstances et les moyens; le nôtre n'a jamais eu un budget normal d'acquisitions et il a subi plus qu'un autre les outrages de la mode, de la politique et de la guerre civile; la Commune de 1871 lui a été fatale : dans la nuit du 24 mai des mains criminelles mirent le feu aux Gobelins; 637 pièces périrent dans les flammes; selon l'inventaire elles se décomposent ainsi :

597 fabriquées avant 1831;
13 fabriquées de 1831 à 1852;
23 fabriquées de 1852 à 1870;
4 en cours au 4 septembre 1871.

Toutes ces pièces n'avaient évidemment pas la même importance : 410 environ étaient des fragments divers, des chiffres et des monogrammes sans valeur d'art et de fort peu de valeur commerciale; le reste peut se diviser comme il suit :

Meubles	10	pièces
Ornements sacerdotaux	4	—
Portières cantonnières, pentes, termes, etc.	57	—
Bordures et alentours	20	—
Portraits	16	—
Fragments de portraits	3	—
Fragments de tapisseries	23	—
Tapisseries	94	—

Raphaël, Jules Romain, Le Brun, Desportes, Coypel, de Troy, Parrocel, Boucher, Taraval, Vien, Vincent, Belle, Lemonnier, Snyders, Guérin, Ménageot, le Doyen, Callet, Steuben, Gérard, Debret, Horace Vernet, Meynier, le Titien, le Guide, Alaux et Couder, Steinhel, Baudry, Dieterle, Chabal-Dussurgey, Godefroy et d'autres peintres furent victimes de cette inexplicable barbarie.

Le musée fut reconstitué au moyen de l'ancien fonds de la manufacture, de prêts du mobilier national, d'achats, de dons et de legs; il présente sans doute des lacunes, mais, tel qu'il est, il offre à ceux qui se livrent à la culture ou à l'étude de la tapisserie un champ de travail qu'on chercherait en vain dans un autre établissement de Paris.

Nous partons des premiers siècles de notre ère pour finir avec nos contemporains, en passant par tous les pays de production; je ne vais pas, on le pense bien, entreprendre la description détaillée du musée, ni celle des principales pièces, car ce serait faire l'histoire même de la tapisserie; je me contenterai de quelques notes sur divers ouvrages.

Quelles sont les plus anciennes tapisseries connues? Je parle d'ouvrages réels, tangibles,

et non de tapisseries décrites ou figurées par les écrivains ou les artistes. Jusque dans ces dernières années l'ancienneté extrême était accordée à des fragments du XIe, du XIIe siècle provenant de l'église Saint-Géréon de Cologne, mais aujourd'hui les tapisseries coptes priment celles de Cologne ; elles ont été découvertes en Égypte par M. Maspero, l'illustre archéologue, à Akhmym, l'ancienne Panopolis; notre musée en possède une suite intéressante. Ce sont bien réellement des tapisseries de haute lisse fabriquées sur un métier à peu près semblable à celui des Gobelins ; seulement elles ne forment pas tentures, elles constituent en général des parures de vêtements, cols, manchettes, segments, galons de costumes civils et religieux, et à ce titre il me semble qu'elle pourraient servir de modèles à la broderie, à la passementerie et à l'industrie des tissus imprimés; sans aucune exception les tapisseries coptes sont très harmonieuses de ton et d'un dessin ingénieux, délicat et quelquefois bizarre; celles qui paraissent les plus anciennes sont peut-être du IIe ou du IIIe siècle, en tous cas elles représentent des motifs antiques aussi bien dans l'ornement que dans les sujets, tels que Persée et Andromède, Orphée jouant de la lyre; les plus récentes vont peut-être jusqu'au VIIIe siècle et même plus loin; leur style rappelle à peu près les mosaïques de Ravenne; il ne s'explique pas toujours très bien; on y sent l'influence de l'Orient, mais non celle de l'Égypte, qui ne se révèle que par certains animaux particuliers au pays, comme le lièvre à longues oreilles par exemple. Les tapisseries coptes sont d'une qualité technique très remarquable autant pour le tissu que pour les couleurs dont la solidité est supérieure; elles donneront lieu à des publications spéciales [1], déjà elles figurent dans plusieurs musées de l'Europe et je suis surpris que l'industrie n'en ait pas encore tiré parti; il y a beaucoup à prendre dans ces documents, aussi bien pour le vêtement que pour la mosaïque et la marqueterie [2].

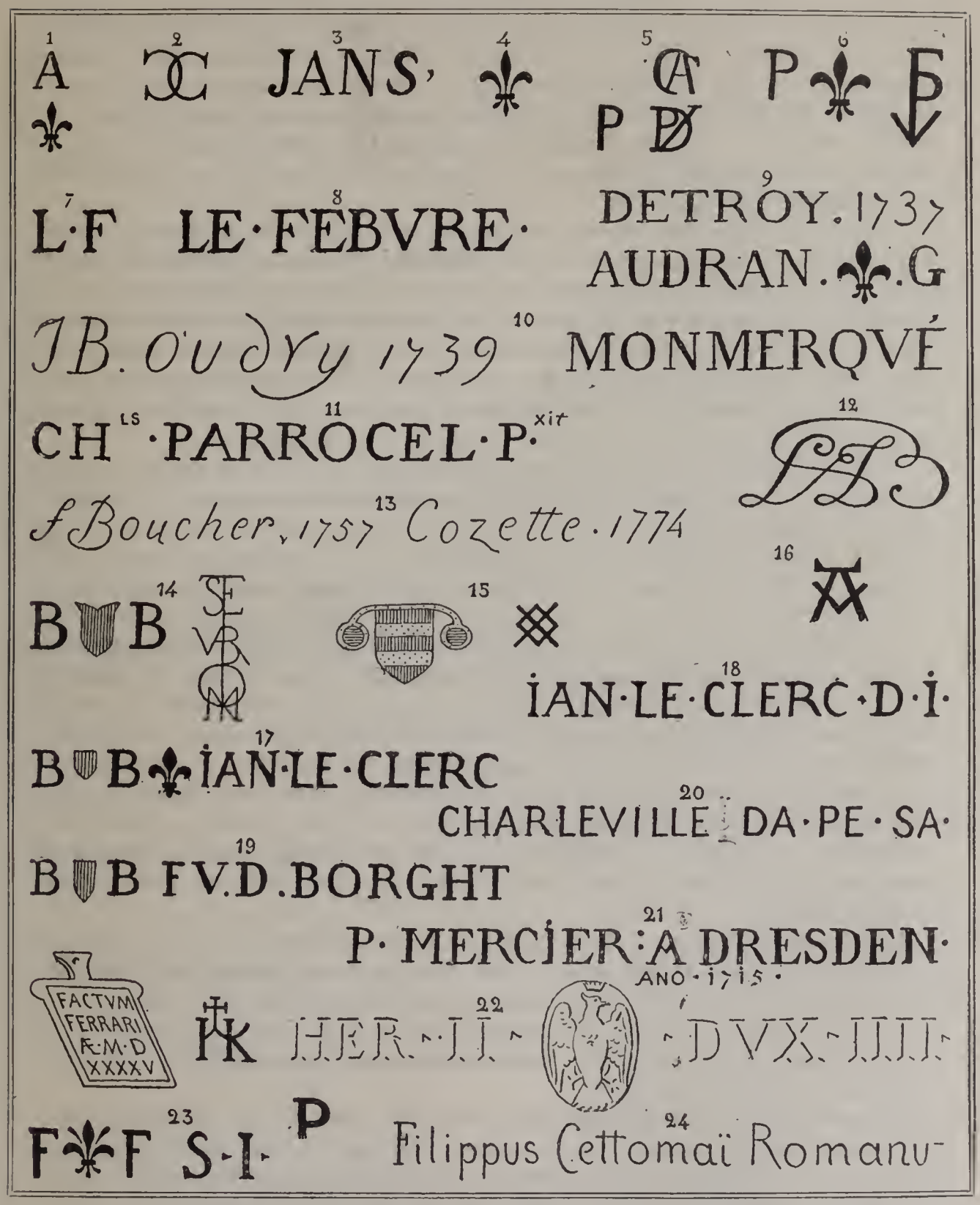
Le fac-similé de la tapisserie de Saint-Géréon de Cologne serait aussi un type intéressant à reproduire par la céramique de revêtement et le papier peint; c'est un griffon terrassant un bœuf comme motif principal, des masques de lions, des anneaux; l'exécution est à teintes plates et ne présente pas de difficultés; j'en dis autant d'un carré allemand du XIVe siècle qui est une sorte de coussin avec des cerfs adossés à un arbre; rien de plus simple que cette composition absolument conventionnelle à tons francs et posés à plat, bien dans le goût des *trecentistes*. Les *quatrocentistes*, dont le nombre augmente visiblement, et certes l'*Union centrale des Arts décoratifs* n'est pas étrangère à ce mouvement, trouveront dans le musée l'*Annonciation* et la *Salutation angélique* qu'Albert Goupil a généreusement léguées aux Gobelins; c'est bien l'âge d'or de la tapisserie que ce XVe siècle si fertile et si beau; cependant vers la fin de la période, la préoccupation d'imiter la peinture semble déjà s'emparer des ateliers de tapisseries des Flandres; si nos deux tapisseries n'ont pas la valeur d'art de la *Vierge glorieuse* de 1485, le chef-d'œuvre du temps, provenant de la collection Davillier, maintenant au Louvre, elles n'en sont pas moins des ouvrages très remarquables, utiles à consulter pour la technique, les costumes et les détails du mobilier et de l'architecture.

Tout récemment il a été possible d'acquérir deux pièces d'une suite de onze qui était avant la Révolution à l'abbaye du Ronceray, à Angers : le *Miracle du Landit*, l'une d'elles, montre une réunion de prélats dans la plaine du Landit, dans le fond l'église de Saint-Denis d'un côté et de l'autre un monument ayant de l'analogie avec le Palais de Justice de Paris; on ne peut être plus exigeant pour les tapissiers du XVe siècle que pour les graveurs du XVIIIe,

1. Voir, dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er avril 1887, un rapide article que j'ai écrit pour prendre rang; depuis lors plusieurs de mes idées se sont modifiées.

2. L'industrie a fait du copte sans le savoir : les galons sur fond gris de certains wagons de nos chemins de fer ont beaucoup d'analogie avec les galons coptes. — En 1887, le gouvernement égyptien a interdit les fouilles à Akhmym; on assure que le terrain a été vendu.

MARQUES, MONOGRAMMES, NOMS D'ARTISTES ET DE TAPISSIERS
RELEVÉS AU MUSÉE DES GOBELINS



Désignation des tapisseries : 1. *Élie montant au ciel*, d'après S. Vouet, XVIIe siècle. — 2. *Le sanglier de Calydon*. Paris, XVIIe siècle, atelier Ch. de Coomans. — 3. *La manne de Moïse*, d'après Le Poussin. Gobelins, XVIIe siècle, atelier de Ians le fils. — 4. *La conversion de saint Paul*, d'après Raphaël, Flandres, XVIIe siècle. (La fleur de lis est dans une lisière rapportée.) — 5. *Le sacrifice d'Abraham*, d'après S. Vouet. Paris, XVIIe siècle, atelier A. de Coomans. — 6. *Les joueurs de tiquet*, Paris, XVIIe siècle. — 7. *Cérès*, portière, d'après Audran, atelier Le Febvre fils. — 8. *La colère d'Achille*, d'après Coypel. Gobelins, XVIIIe siècle, atelier Le Febvre fils. — 9. *L'évanouissement d'Esther*, d'après de Troy. Gobelins, Audran (Michel). — 10. *Le Limier*, d'après Oudry. Gobelins, XVIIIe siècle, atelier Monmerqué. — 11. *L'entrée de Mehemet-Effendy*, d'après Ch. Parrocel. Gobelins, XVIIIe siècle. — 12. *La Dorothée déguisée en berger*, d'après Ch. Coypel. Gobelins, XVIIIe siècle. — 13. *Vénus aux forges de Vulcain*, d'après F. Boucher. Gobelins, XVIIIe siècle, atelier Cozette. — 14. *Hercule combattant les oiseaux du lac Stymphal*. Bruxelles, XVIe siècle. — 15. *Diane et Mercure*. Audemarde, XVIe siècle. — 16. *Verdure*. Flandres, XVIe siècle (marque incomplète). — 17. *Les Flamands demandent la paix à Clovis*. Bruxelles, XVIIe siècle, atelier Ian le Clerc. — 18. *Le baptême de Clovis*. Bruxelles, XVIIe siècle, atelier Ian le Clerc. — 19. *La marchande de poissons*. Bruxelles, XVIIIe siècle, atelier F. van der Borght. — 20. *Le sacre d'une abbesse*. Charleville, XVIIe siècle, atelier Pepersac. — 21. *L'Automne*. Dresde, XVIIIe siècle, atelier P. Mercier. — 22. *La chute de Phaëton*, d'après Battista Dosso. Ferrare, XVIe siècle, atelier H. Karcher. — 23. *Saint béni par un pape*. Florence, XVIe siècle. — 24. *La fuite en Egypte*. Rome, XVIIIe siècle.

qui, dans les vues de Paris, mettaient la tour de Nesle à Chaillot et les moulins de Bercy contre le Pont-Neuf. Les tapisseries de l'abbaye du Ronceray ont des inscriptions en langue française, je les crois cependant flamandes par comparaison technique avec le don de M. Spitzer, *Louis XI levant le siège de Salins*, pièce de la tenture de *Saint-Anathoile*, terminée à Bruges en 1501 dans l'atelier de J. Sauvage. Des ateliers français du xve siècle, nous avons une verdure à personnages, les *Bergers*, très intéressante par la simplicité de la composition et de l'exécution.

Le xvie siècle flamand est largement représenté avec ses grandes qualités et ses défaillances; à côté de quelques fragments des admirables *Chasses de Maximilien* de Van Orley, que nous aimons à donner comme exemples à nos apprentis, l'exploitation commerciale des ateliers flamands se manifeste par des scènes mythologiques dont la principale qualité était le bon marché; ce n'est cependant pas cette condition qui a dû guider le fastueux Fouquet, qui possédait des réductions des *Actes des apôtres*, dont il nous reste quatre pièces. Lors de l'arrestation à Nantes du surintendant, Louis XIV fit dresser au château de Vaux, le 13 septembre 1661, un inventaire qui porte l'article suivant :

« Plus six pièces de tapisseries ayant deux aulnes deux tiers de cours chacune, sur une aulne et deux quarts de hault, ou environ, représentant les *Actes des apostres*. » Après la saisie les tapisseries furent sans doute envoyées aux Gobelins, car en 1665 le Bernin les examina pendant la visite qu'il fit à la manufacture et dit : « Cela est toujours beau, quoique médiocrement exécuté. » Le Cavalier eût pu en dire autant, avec plus d'énergie même, de bien d'autres pauvres répétitions flamandes de la célèbre tenture.

L'art français du xvie siècle peut tirer orgueil de la manufacture de Fontainebleau, dont le musée possède quelques ouvrages; notre du Cerceau était un grand artiste, les tapisseries nées sous son influence sont vraiment des tentures décoratives; tout est élégant, fin, distingué dans ces dispositions de fleurs, de chimères, de consoles, de stipes, de grotesques, formant, sur des fonds unis, l'alentour très développé des médaillons en camaïeu ou la figure humaine ne tient qu'un rôle secondaire. Beaucoup d'entre nous regrettent que le genre ait sitôt été abandonné et surtout qu'il n'ait pas été repris; mais je me console, on y reviendra tôt ou tard et, s'il ne dépendait que de moi, ce serait dès demain; du coup, notre production serait doublée et l'imitation du tableau serait une fois pour toutes reléguée dans les souvenirs.

Mon savant prédécesseur a eu la bonne fortune d'acquérir pour le musée deux pièces des *Métamorphoses d'Ovide* d'après Battista Dosso, tissées à Ferrare dans l'atelier de Karcher, que le duc Hercule II fit venir des Flandres; voici encore de la vraie et de la bonne décoration textile sans prétention aucune d'être prise pour de la peinture; il me semble que les types de Ferrare comme ceux de Fontainebleau pourraient être consultés avec fruit par les industries de tissus d'ameublement.

Sans nuire à la fondation de Louis XIV, il est permis d'admirer la première manufacture des Gobelins et les fabriques de Paris du xviie siècle. Avec des peintres comme Simon Vouet, Antoine Caron et Lerambert, et des tapissiers comme les Comans et de la Planche on pouvait être rassuré; le *Sanglier de Calydon*, *Elie montant au ciel*, le *Sacrifice d'Abraham* que nous possédons sont de magnifiques ouvrages, sobres et nobles, qui dépassent certaines tapisseries de Le Brun; mais tout dans les fabriques de Paris n'avait pas une semblable valeur. Il nous reste par exemple une pièce de l'*Histoire de saint Crépin et de saint Crépinien*. La tenture de quatre pièces avait été exécutée dans l'atelier de la Trinité en 1635 pour la chapelle des Cordonniers dans la cathédrale Notre-Dame et aux frais de la corporation. A l'époque de la Révolution, la tenture fut enlevée de l'église par crainte de la fureur populaire et déposée aux Gobelins, qui semblaient n'avoir jamais

rien à redouter de l'émeute; trois pièces sur les quatre périrent dans l'incendie de la Commune le 24 mai 1871.

Quoique, d'après Lerambert, le dessin est en général très lâché et quelquefois même il présente des aberrations choquantes; c'est qu'un bon modèle ne suffit pas, il faut en surveiller l'exécution et défaire sans scrupule les parties mal faites.

Dans l'*Avare* de Molière, Harpagon dit : « Et pour mille écus restants, il faudra que l'emprunteur prenne hardes, nippes, bijoux dont s'ensuit le mémoire : Premièrement un lit de quatre pieds, à bandes de point de Hongrie; plus un pavillon à queue, d'une bonne serge d'Aumale rose sèche, avec le molet et les franges de soie; plus une tenture de tapisserie des *Amours de Gombaut et de Macé.* » De cette tenture souvent répétée, le Musée possède une pièce, les *Joueurs de tiquet;* elle ne provient pas de l'ancien fonds, mais d'une acquisition; malgré une différence dans la hauteur signalée par M. Guiffrey [1], qui a creusé savamment la question, il est évident qu'elle faisait partie de la série inscrite vers 1725, dans l'un des inventaires du mobilier de la Couronne en ces termes : « Une tenture de tapisserie, laine et soye, manufacture des Gobelins, représentant les noces de Gombaut et de Macé, dans une bordure fond rouge à rainceaux et grotesques, aïant à chaque milieu un camayeu de paysage et à chaque coin un chien; la tenture en sept pièces contenant vingt-trois aulnes de cours sur trois aulnes de haut, doublée de toille par bandes : 23 aulnes sur 3 aulnes. » Notre pièce a 4 m. 25 de haut et non 3 aulnes, mais c'est là peut-être le résultat d'une erreur de mesurage ou de copie, qui n'a pas d'importance en présence de l'exacte description de la bordure [2].

Les *Joueurs de tiquet* que nous restaurons en ce moment sont très supérieurs à notre pièce de la tenture de saint Crépin et saint Crépinien, tant pour la composition que pour le travail technique.

Je n'ai pas à parler des tapisseries du Musée fabriquées aux Gobelins depuis Le Brun jusqu'à nos jours. Elles sont connues et résument tous les genres qui ont été successivement à la mode; les artistes trouveront dans les galeries et les magasins — car la place nous manque pour sortir tout à la fois — des éléments complets pour l'étude des bordures, question difficile entre toutes celles qui se rattachent à l'art de la tapisserie.

Des fabrications étrangères nous possédons : des Flandres du XVIIe siècle les *Actes des apôtres* déjà notés et diverses pièces de l'*Histoire de France;* du XVIIIe siècle, deux ouvrages d'après Teniers de l'atelier bruxellois de Van der Borcht, légués par M. His de Butenval; une pièce de Dresde, quelques petits ouvrages de Rome, de bons types de l'atelier de Santa Barbara de Madrid d'après Goya et Corrado, d'une coloration très chaude; l'extrême Orient est représenté par des tapisseries chinoises données par M. Vapereau et par M. Collin de Plancy et par une tapisserie japonaise.

Nous sommes beaucoup moins riches en tapis et en tentures de velours qu'en tapisseries, mais nous avons le plus beau tapis persan de la collection Goupil légué au Musée par son propriétaire; c'est un ouvrage hors ligne comme dispositions, coloris et exécution; malgré l'extrême habileté de nos artistes de la Savonnerie, nous ne pourrions pas reproduire ce chef-d'œuvre; de l'ancienne fabrication française, il nous reste un panneau montrant Louis XIII et sa famille, exécuté en 1649 à l'atelier du Louvre par Pierre Dupont, et l'un des grands tapis de la galerie d'Apollon, fait à la Savonnerie de Chaillot au XVIIe siècle; cette pièce est

1. Les *Amours de Gombaut et de Macé*, étude sur une tapisserie française du musée de Saint-Lô, par Jules Guiffrey, Paris, 1882.

2. Il n'est pas rare de trouver dans le commerce quelques pièces des diverses aventures de Gombaut et de Macé; en 1887, on m'en a offert deux pour 5000 francs.

le type des tapis de cérémonie, son style ample et large est bien celui qui convient au velours, on ne peut que regretter qu'il n'ait pas toujours servi d'exemple.

II

Le portefeuille des aquarelles est à quelques numéros près l'œuvre de M. Charles Durand, qui dans ce travail a montré beaucoup de talent et une rare conscience; ses aquarelles sont parfaites d'exécution et de fidélité, il les a traitées en artiste ayant longtemps pratiqué la tapisserie à la manufacture. La série commence au XVe siècle et se poursuit jusqu'au XVIIIe. Ce sont quelquefois des tapisseries entières, mais le plus souvent des fragments, des détails et surtout des bordures; je ne puis, pas plus que pour les tapisseries, entrer dans le détail et je dois me borner à une sorte de catalogue sommaire des pièces les plus intéressantes [1].

XVe SIÈCLE.

Fragments de 1462. Hôpital de Beaune.
Fragments de l'*Apocalypse*. Cathédrale d'Angers.
Verdures françaises.
Bordures flamandes.
Verdures flamandes.
Bordure de la *Chaste Suzanne*.
Fragment allemand montrant le jeu de la quintaine.
Dosserets suisses.
La *Vierge glorieuse*. Flandres.

XVIe SIÈCLE.

Bordures aux chiffres de Henri II et de Diane de Poitiers.
Tapisseries de l'école de Fontainebleau.
Bordures françaises de *Psyché*.
Histoire d'Hercule. Flandres.
Bordures de l'*Histoire de Romulus*. Flandres.
Fragments italiens.
Bordures flamandes diverses.
Fragments d'*Enée et la Sybille*. Flandres.
Tapisseries de Ferrare.
Tapisseries de Florence.
Bordure italienne.
Bordure de la *Tenture de Vulcain*.

XVIIe SIÈCLE.

Bordures de Paris.
Bordures de l'*Histoire de César*.
Tapisseries de Lille.

1. Une partie de ces aquarelles sera exposée au Champ de Mars dans la IIIe section de l'Histoire rétrospective du Travail.

Imp. Phot. Amis Frères, Paris

TAPISSERIES COPTES DU MUSÉE DES GOBELINS

XVIIIe SIÈCLE.

Entourage de *Don Quichotte*.
Tapisseries de Lille.
Tapisseries d'Aubusson.
Entourage de *Daphnis et Chloé*.

Le portefeuille renferme aussi des copies de tapis orientaux anciens; il peut être très utilement consulté pour l'histoire de la tapisserie et par les industries d'art, notamment par les dessinateurs d'alentours, de cadres et de reliures.

Indépendamment des aquarelles, la manufacture possède environ 1000 photographies de tapisseries de tous pays et une suite de gravures ayant trait au même art; ces collections s'augmentent incessamment.

III

J'ai déjà dit comment les modèles étaient et sont encore fournis aux Gobelins; les uns proviennent de prêts temporaires consentis par des administrations et des particuliers, les autres sont achetés par la manufacture et restent ici, ou sont déposés à titre de prêt dans les établissements publics; qu'on ajoute à ces causes de dispersion le peu de soin qu'on prenait jadis des toiles et l'on comprendra que notre réserve est bien loin de représenter même une faible partie de la fabrication. Mais si le plus grand nombre des modèles nous manquent, il en reste cependant une quantité très respectable, surtout pour la partie des meubles, des alentours, des bordures, des cantonnières, des lambrequins et d'autres garnitures.

Il ne m'est pas possible d'établir une nomenclature même sommaire de cette accumulation de toiles, dont un grand nombre est en fort médiocre état; je ne puis qu'indiquer ce dépôt aux dessinateurs, ils y trouveront des modèles de sièges, de canapés, de paravents, de garnitures de lit, représentant les genres à la mode depuis Tessier et Jacques, qui ont peint pour Louis XV, jusqu'à MM. Godefroy, Dieterle et Chabal-Dussurgey, qui ont fourni des toiles à la manufacture il y a une trentaine d'années.

En dehors des meubles on pourra consulter avec fruit, entre autres, les entourages composés par Le Maire le Cadet pour la tenture de Don Quichotte, et par Gravelot pour les tapisseries exécutées à l'occasion du mariage du Dauphin avec la princesse de Saxe. Dans le plus grand nombre de bordures, l'imitation du bois mouluré et doré domine comme si elle résultait d'un principe décoratif; je crois qu'il n'y avait là aucun principe, mais un simple parti pris résultant d'une indigence d'invention d'abord, puis d'une sorte de connivence avec les entrepreneurs de tapisseries, qui confiaient ces travaux faciles à des apprentis moins payés que les tapissiers.

Quelle que soit la pauvreté relative de ces bordures, je ferais mieux de dire de ces cadres, il faut reconnaître cependant qu'elles étaient arrangées avec goût et que les accessoires, les fleurs surtout, étaient disposés avec élégance et dans un sentiment bien français. Du reste ces peintres, Tessier, Jacques, Le Maire, le Cadet, Bolkamf, inconnus au dehors et presque ignorés à la manufacture, connaissaient leur métier; leurs fleurs sont dessinées, écrites même, avec clarté, sans sécheresse et peintes presque sans modelé, avec des tons francs et lumineux sans le moindre empâtement; ils savaient les conditions que doit remplir un modèle pour être interprété en tapisserie; ils travaillaient, en un mot, pour des tapissiers dont ils partageaient l'existence, ce qui est une excellente condition pour bien faire.

Je préfère ne rien dire que de parler des modèles de tapis de pied de l'Empire, y compris le célèbre tapis des *Cohortes de la Légion d'honneur*, et de ceux de la Restauration, y compris le fameux tapis gothique de Notre-Dame qui a coûté 350 000 francs d'exécution; jamais le mauvais goût, la lourdeur, la complication, la crudité n'ont été dépassés et il faut vraiment que la Savonnerie ait les reins solides pour avoir résisté à de semblables travaux; elle en serait morte cependant, je n'en doute pas, si les brillants élèves de l'atelier Cicéri n'étaient venus à son secours; avec Deplechin, Séchan, Dieterle, une sorte de Renaissance apparut vers 1855; nous avons conservé les modèles de ces maîtres; en les comparant avec ceux de Saint-Ange, pendant trente ans dessinateur officiel du mobilier de l'État, on éprouve un sentiment de joie et de consolation; dans notre pays si bien doué pour tous les arts de la décoration, il peut y avoir des éclipses, mais bientôt le véritable talent reprend ses droits et le goût, qui est notre apanage, renaît de ses cendres comme le phénix de la fable [1].

IV

Nous conservons à la manufacture une suite de documents classés sous le titre de *Dessins de Van der Meulen;* ce sont des vues de pays et de villes, des batailles, des épisodes de siège, des escortes, des exercices militaires, dessinés à l'encre, à la sanguine, à l'aquarelle, à la mine de plomb et à la pierre noire. Toutes ces pièces, elles sont au nombre d'environ 240, ne sont pas de la même main ni de la même époque, mais la très grande masse date du règne de Louis XIV et appartient à Van der Meulen; quelques morceaux sont de J.-B. Martin et d'un artiste que Van der Meulen appelle *mon homme*; je n'ai pu jusqu'à présent déterminer avec quelque certitude d'autres auteurs, si ce n'est peut-être Hyacinthe de la Pegna et Génoels pour deux ou trois pièces. Ce portefeuille n'a rien de commun avec la tapisserie, ce sont généralement des études d'après nature et des dessins au net pour servir à des tableaux et à la gravure; l'existence de ce dépôt aux Gobelins tient uniquement à la présence à la manufacture de Van der Meulen et à ce qu'après sa mort personne n'a réclamé la propriété de ces ouvrages. Van der Meulen et Martin ont accompagné Louis XIV dans plusieurs de ses campagnes, mais il ne semble pas qu'ils aient eu beaucoup à se louer de la générosité du monarque, car Van der Meulen, du moins, se plaignit souvent de n'être pas payé et de ne pouvoir rentrer dans les dépenses que lui occasionnaient les frais de gravure.

Je ne puis ici faire une étude suivie de tous ces documents; nous les avons consolidés et catalogués aussi bien que possible, afin de les tenir à la disposition des peintres qui s'occupent des campagnes de Louis XIV; quoique les documents sur cette époque abondent, je crois qu'on pourra toujours avoir utilement recours à notre portefeuille pour tout ce qui a trait principalement au nord de la France, aux Flandres, à l'Alsace, à quelques parties du Rhin et de la Franche-Comté et à divers châteaux et palais royaux.

Les dessins d'après la nature sont empreints d'une grande sincérité; les rendus sont parfaits et d'une telle précision qu'on pourrait calculer la hauteur des clochers et les saillies des bastions; l'ensemble constitue une œuvre très remarquable et digne de sortir de l'oubli qui la couvre depuis près de deux siècles.

Gerspach,
Administrateur de la manufacture des Gobelins.

1. L'*Inventaire des richesses d'art de la France* renfermera le catalogue de tous les modèles, dans le volume consacré à la manufacture, actuellement en préparation.

TAPISSERIE (XIXe SIÈCLE)

Imp. phot. Aron Frères, Paris.

LE TRÉPIED D'OR, D'APRÈS M. P.-V. GALLAND

Destiné au Salon d'Apollon du Palais de l'Élysée

(GOBELINS 1888)

Lambrequin en tapisserie des Gobelins. (XVIIe siècle.)

LES TENTURES DANS L'AMEUBLEMENT

BALDAQUIN ET LAMBREQUIN

Sphinx décoratif, d'après Lerambert. (Porte de Versailles.)

Aucune époque n'a employé avec autant de profusion que la nôtre les combinaisons d'étoffes pour l'ornementation intérieure des appartements. On peut affirmer, sans crainte d'être contredit, que l'ébénisterie a cédé le pas aujourd'hui à la tapisserie. C'est tout au plus si le bois peut encore se montrer à nu dans les salles à manger où les nécessités du service et les exigences de propreté ont maintenu les tentures au dernier plan. Ce n'est plus aujourd'hui que tapis, portières et tentures, jonchant le sol, pendant aux tables, s'accrochant aux murs, encadrant les fenêtres, masquant les plafonds; on ne voit plus que riches tissus de peluche ou de soie savamment plissés au-dessus des portes, jetés avec une négligence affectée sur les pianos, nappant les tablettes de cheminées, et dissimulant jusqu'aux encadrements des glaces. A côté de sièges profonds et mous où l'on enfonce : poufs, crapauds, divans, coussins, sans charpente et sans ossature, le tissu envahisseur emmaillotte les tables jusqu'aux pieds, s'enroule autour des socles des statues, se déploie sur les montants des chevalets et sur les bordures mêmes des tableaux. Les plus humbles logements sont comme des boîtes à coton; on trébuche à chaque pas dans les tapis de prière de Smyrne ou du Daghestan, on s'embarrasse dans les portières d'Égypte et de Karamanie, on emporte sur son dos des *foukousas* du Japon, des serviettes turques ou des chasubles étendues sur les fauteuils en guise de housses. Tout est coquettement drapé, douillettement capitonné, comme un écrin destiné à renfermer des objets fragiles ou comme un wagon de luxe qui doit vous conduire sans secousse, en trente-six heures, de Paris à Constantinople.

Le goût ou plutôt la passion des bibelots, le développement excessif des importations orientales, la contagion dangereuse des étalages séduisants des grands magasins de nouveautés où se passe la moitié de la vie des femmes, la décoration un peu bohème et bâtarde des ateliers, dont les mœurs se sont répandues dans les salons, tout cela a poussé le meuble dans l'amoncellement et le bric-à-brac des étoffes.

Il est si facile, ainsi, d'obtenir une décoration agréable, qu'on peut varier tous les quinze jours, toute à l'effet, et, en fin de compte, moins dispendieuse qu'un mobilier dont l'ébénisterie ferait la plus grande partie des frais! Mais que disent, par exemple, les grands apôtres de l'hygiène, ces ardents pourchasseurs de microbes, devant tous ces fouillis qui absorbent toutes les émanations et conservent toutes les poussières?

Cette débauche dans les draperies n'aura sûrement qu'un temps. Une réaction ne tardera

pas à se préparer, au nom du bon goût et de l'hygiène, qui mettra chaque chose à sa place et réduira le tissu à son rôle strict dans l'ameublement. Renfermé, d'ailleurs, dans ses attributions qui sont loin d'être si étroites, le tissu a encore le plus beau rôle dans l'ornementation des intérieurs. Si le bois, plus grave, donne le sentiment de la solidité et de la durée, de la tenue et de la commodité, le tissu apporte avec lui le charme des couleurs harmonieuses et des formes flottantes; il donne la sensation de l'aisance et du bien-être — qui ne doit pas aller jusqu'à l'étouffement.

Parmi les arrangements de draperies qui se sont perpétués jusqu'à nous avec leur forme caractéristique, on peut citer cette partie de l'ameublement usitée encore aujourd'hui qu'on appelle le *baldaquin*.

Le *baldaquin* ou *pavillon*, ou *ciel de lit*, pour employer une autre dénomination plus moderne, est simplement une sorte de dais à destination fixe, composé d'un petit plafond, de forme et de dimensions variables, bordé d'une *pente* ou bande d'étoffe qui en fait le

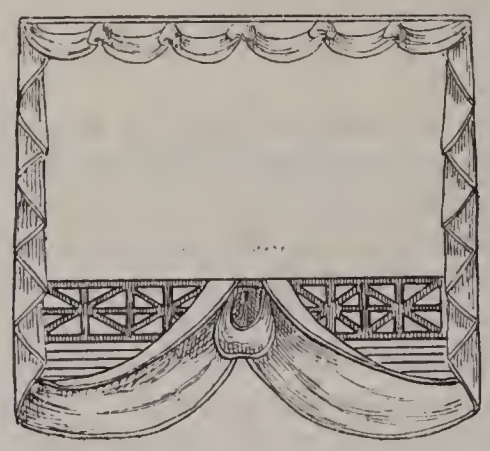


Fig. 1. — Draperie antique, d'après une peinture de Pompéi.

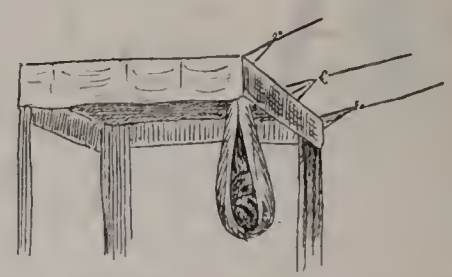


Fig. 2. — Baldaquin de lit, xve siècle, avec courtine relevée.

tour, adossé à un mur ou isolé, et auquel se rattachent, dans certains cas, des courtines, par deux ou par quatre.

Le baldaquin est d'origine fort ancienne et paraît remonter à l'antiquité orientale. Il doit certainement sa naissance à une idée morale avant d'avoir été employé dans un but de commodité ou d'ornement. Il semble, en effet, qu'on peut le rattacher aux parasols ou éventails qu'on trouve dans les sculptures assyriennes et qui se sont perpétués dans les usages orientaux en portant avec eux l'idée de la puissance et de l'élévation.

Les Égyptiens, dans un sentiment analogue, employaient dans leurs cérémonies funèbres, pour le transport des momies, des lits à baldaquin qui étaient souvent ornés de rideaux de cuir travaillé. Les anciens Grecs et Romains, qui eurent recours aux tentures avec tant de profusion et de richesse dans les actes de leur vie civile et religieuse, semblent aussi l'avoir connu et lui avoir attribué la même idée morale. M. de Ronchaud [1] nous apprend que, dans le Parthénon, au-dessus de la statue colossale d'Athéné, s'élevait une sorte de tente formée de tapisseries représentant le ciel avec ses constellations. Ce qu'on peut assurer c'est que les Byzantins le figurent continuellement dans leurs représentations symboliques et y ont attaché certainement une idée de sainteté et de grandeur.

C'est ce qui explique que le baldaquin, ainsi que le dais, ait été si rapidement adopté dans l'ameublement religieux, où il a été affecté au couronnement de l'autel et des trônes

1. De Ronchaud, *le Péplos d'Athéné Parthenos*.

pontificaux, et que, dans le monde laïque, il ait servi traditionnellement à désigner les sièges des souverains temporels.

Cette forme du dais présentait, d'ailleurs, un motif d'ornementation que les anciens décorateurs n'eurent garde de négliger. Ce qui n'avait d'abord été considéré que comme un ornement symbolique fut peu à peu répandu chez les grands par esprit de mode et d'imitation, et devint, dans d'autres cas, un véritable meuble destiné à apporter un peu de confort à la vie si primitive de nos ancêtres.

En effet, jusqu'à la fin du siècle dernier où les mœurs anglaises firent de si grands progrès chez nous et nous habituèrent à une vie un peu moins barbare en nous apportant ce qu'ils ont appelé le *confortable*, jusqu'au règne de Louis XVI où l'on prit le goût des petits appartements, les demeures de nos pères étaient tout ce qu'il y avait de plus incommode et de moins pratique. Les plus nobles châteaux, les palais même de la couronne avec leurs pièces immenses, souvent dallées (les appartements bourgeois étaient parfois carrelés), leurs vastes cheminées où s'engouffraient des forêts sans résultat sensible, avec leurs chambres toutes d'enfilade exposées aux courants d'air, leurs corridors obscurs et humides, étaient en butte à toutes sortes d'incommodités dont la moins pénible n'était pas le froid.

On y remédiait comme on pouvait. On portait de lourds vêtements; on multipliait les

Fig. 3. — Baldaquins de sièges du XVIe siècle.

tentures, on inventait des sièges en guérite. Sous Louis XV même, Mme du Deffand, pour se soustraire aux rigueurs de la température, avait utilisé un tonneau en guise d'abri, et la maréchale de Luxembourg faisait monter sa chaise dans son appartement. Aussi les lits furent-ils l'objet de préoccupations très naturelles. On songea de bonne heure à les entourer de rideaux, et le baldaquin se prêta merveilleusement à ces combinaisons.

La forme la plus ancienne que l'on connaisse, celle qui, par sa simplicité même, s'est perpétuée jusqu'à nos jours, est la forme du dais carré à rideaux réunis au baldaquin par une pente droite. Soit pour les sièges, soit pour les lits, cette forme reçut toutes sortes de décorations qui varièrent suivant les styles, mais sans altérer sensiblement la forme primitive.

Pour les sièges, le baldaquin était fixé au haut dossier des *formes*, des *bancs d'œuvre*, des fauteuils et des chaises magistrales. Sa forme était maintenue par une carcasse en bois, ou conservée simplement à l'état de tenture et suspendue à sa partie antérieure par des cordons qui étaient attachés aux solives du plafond (fig. 2). Cet emploi est le plus fréquent. Les cordons étaient alors laissés bien en évidence et l'on s'en servait même comme motif de décoration, en les disposant symétriquement et en les ornant de nœuds et de glands (fig. 3).

Quant aux lits, le baldaquin ne s'avançait guère, parfois, au delà de la moitié du châlit, ne couvrant ainsi que la tête; il était, alors, fixé sur deux montants ou au chevet qui s'élevait en forme de dossier, ou même directement à la muraille, et du côté où le lit y était appuyé. Plus souvent, et c'est la forme qui sera couramment employée jusqu'au règne de Louis XIV, il protégeait toute l'étendue du lit et était porté, comme un véritable dais, par quatre colonnes ou quenouilles dressées aux quatre coins.

Quand le lit à colonnes fut de mode, au temps de la Renaissance, le baldaquin, suivant le goût architectural de l'époque, devint une petite construction qui appartenait beaucoup plus à l'art de l'architecte ou de l'ébéniste qu'à celui du tapissier. Il était supporté par des colonnes richement sculptées, parfois même par des cariatides, et était composé d'une corniche décorée de moulures, d'oves, de rais de cœur, de larmiers et de modillons, comme un véritable petit monument d'ordre corinthien. La draperie était limitée aux courtines dont le point d'attache était dissimulé, soit par la corniche elle-même, soit par une pente en étoffe. Le moyen âge et surtout le xve siècle garnissaient déjà les sièges de baldaquins en ébénisterie, particulièrement dans le mobilier religieux.

La forme de dais s'est conservée, nous l'avons dit, jusqu'à nos jours, par sa simplicité même et sa logique, et fut employée habituellement jusqu'au commencement du xviiie siècle. Les seules variétés qu'on en connaisse sont dans la forme du ciel, qui est généralement disposé en plafond, mais s'élève aussi parfois avec l'aspect d'un pavillon ou d'un petit dôme carré (fig. 4). Ces dernières formes furent usitées particulièrement en Hollande, comme nous le montrent fréquemment les tableaux d'intérieurs des maîtres de ce pays. Au xvie et au

Fig. 4 et 5. — Baldaquins de lits hollandais, xviie siècle, d'après Jean Steen.

xviie siècle on ajouta, aux quatre coins, comme ornements, des vases en bois sculptés ou fabriqués avec de riches étoffes, des panaches ou des boules.

La garniture du baldaquin était composée de la *pente* ou bordure et des *courtines* ou rideaux. Les rideaux furent quelquefois employés pour les sièges, un de chaque côté, comme l'indiquent d'anciennes estampes ; par contre, les lits n'en reçurent pas toujours. Dans les lits, il n'y avait parfois que deux rideaux, un de chaque côté de la tête, ou quatre suspendus aux coins, et chargés de fermer tout le lit, une fois tirés, selon que le baldaquin s'étendait à moitié du châlit ou couvrait le lit tout entier. Jusqu'à la fin du xve siècle les rideaux n'étaient pas maintenus par des embrasses. Celui qu'on voulait complètement relever était roulé dans sa partie inférieure avec la forme d'une boule qui était retenue dans un pli de sa partie supérieure (fig. 2). La forme la plus usitée à toutes les époques est celle du lit complètement enfermé dans ses rideaux et formant comme une cage ou une vraie petite chambre dans l'appartement. Cela n'était pas absolument inutile, si l'on considère, non seulement les précautions à prendre contre le froid, mais aussi les exigences légitimes de la pudeur, bien qu'elle ne fût pas très chatouilleuse chez nos ancêtres. Les anciens appartements, en effet, n'étaient pas organisés en divisions aussi systématiques que les nôtres. On ne distinguait pas entre salon, salle à manger, chambre à coucher. La chambre où était le lit était la pièce dans laquelle on vivait le plus communément, et l'on s'abritait derrière les courtines contre les regards indiscrets. On peut voir les modèles du genre chez les peintres hollandais, Jean Steen, Pieter de Hooghe, Terburgh ou Palamedes, qui ont exprimé avec un sentiment si pénétrant la poésie de ces intérieurs bourgeois où tout est si discret, si net et si luisant (fig. 5). Le lit est au milieu de la pièce, caché sous ses grands rideaux tirés, tout propre, avec un faux air de chapelle ou de catafalque, et

la femme fait sa cuisine dans un coin, pendant que les enfants se roulent à terre, que des hommes jouent plus loin, que l'on mange, que l'on fume, ou que l'on se réunit pour jouir ensemble des plaisirs de la musique.

En France, dès le commencement du XVIIe siècle, les goûts de luxe ayant changé, mais sans avoir diminué, on commençait à donner aux tissus une place plus importante dans l'ameublement, soit en raison de l'essor nouveau que prirent ces industries, soit dans un but de commodité plus grande et en même temps de variété et de richesse dans la décoration. La draperie reprend donc le dessus pendant toute la durée du XVIIe siècle, et pendant le règne de Louis XIII et une bonne partie du règne de Louis XIV, on n'aperçoit pas, à travers la pente ou les courtines, le plus petit bout d'ébénisterie. Le tapissier règne en maître, et les plus riches étoffes sont employées pour la décoration du baldaquin, tapisseries de toutes sortes, velours ciselés de Gênes, damas galonnés, soieries brodées en relief, etc. Le musée de Cluny conserve de merveilleux spécimens de cette époque avec les trois lits du mobilier somptueux du château d'Effiat (fig. 7).

Fig. 6. — Lambrequin de la Renaissance, d'après un lit de Fontainebleau.

Fig. 7. — Baldaquin du XVIIe siècle. (Musée de Cluny.)

Le rôle de la pente est de compléter le baldaquin en lui servant de bordure, et elle joue alors un rôle purement décoratif, ou de dissimuler les tringles où sont attachées les courtines. Sa forme la plus ordinaire est celle d'une bande unie ; on la trouve, dans certaines campagnes, exactement pareille à ce qu'elle était son à origine. Mais on pensa de bonne heure à lui ajouter un certain décor : le plus simple et le plus naturel fut de profiter des plis de l'étoffe (fig. 2) ; on en disposa ensuite artificiellement ; on appliqua des broderies, des galons, des crépines et des franges, puis on découpa la bande en forme de festons et on créa le lambrequin.

Le lambrequin, comme l'indique son nom d'étymologie flamande, tiré de la langue héraldique, remonte au moyen âge. C'était alors un ornement composé de pièces d'étoffes découpées en forme de plumes ou de feuillages, qui décorait le casque des chevaliers, comme on voit dans les images des princes combattants gravées sur les sceaux, et comme sont encadrés les écus dans la plupart des anciennes armoiries allemandes. Les housses des chevaux, les larges guides de parade, reçurent aussi des ornements à lambrequin, mais la fortune du lambrequin devait surtout être attachée à celle du baldaquin, dont le nom d'origine italienne lui fournit une rime si riche.

A partir du XVe siècle environ, la pente du baldaquin est constamment décorée de lambrequins, découpés en dents, en festons simples, ou formé de courbes alternant avec des lignes droites, et enrichis de broderies, de franges et de glands. Au XVe et au XVIe siècle, le lam-

brequin est prépondérant dans la décoration des baldaquins, surtout dans le Nord, à ce qu'il semble. On en voit de nombreux exemples dans les estampes d'Albert Dürer, de Ch. van Sichem, de Hans Holzmuller, etc., etc.

La Renaissance traita le lambrequin de la façon la plus fastueuse (fig. 7). Sous Louis XIII et la première partie du règne de Louis XIV, la pente en lignes droites reprend un instant le dessus, comme apportant un caractère plus grave à la magnificence sévère dans laquelle se plaisait la royauté. Mais le lambrequin se rattrapa vite à la fin du grand siècle, car non seulement il domina dans la décoration du lit, mais il servit de prétexte à une foule de décors d'une autre nature.

Dès ce moment, d'ailleurs, la forme du dais est répudiée, du moins en ce qui concerne les milieux sujets à la mode, et le baldaquin est réduit de moitié et ne sert plus que d'ornement au chevet du lit. Les mœurs, il faut le dire, se modifient peu à peu. Les appartements deviennent plus petits et un peu moins incommodes. En 1701, Louis XIV commence à avoir une véritable chambre à coucher, et plus tard, son successeur bouleversera toute une aile du château de Versailles, ensevelissant sous la pioche des démolisseurs les splendeurs

Fig. 8. — Ciel de lit, style Louis XV.

Fig. 9. — Pavillon, style Louis XV.

du *grand degré,* pour avoir quelques pièces où l'on puisse dormir à son aise et se lever sans grelotter.

C'est la plus belle époque pour le baldaquin ou plutôt pour le pavillon ou ciel de lit, car ces expressions lui sont désormais consacrées. C'est dans ces formes, aussi riches qu'élégantes et variées, que nous pourrons puiser quelques conseils pour nos ameublements, car seules elles peuvent s'adapter à nos mœurs, à nos goûts et à nos besoins. La vieille disposition du baldaquin en forme de dais est, en effet, surannée, non point qu'elle ne présente un véritable caractère d'art, mais parce qu'elle est difficilement applicable avec l'étroitesse relative de nos appartements et qu'elle ne se conforme pas aux prescriptions de l'hygiène. Elle ne peut plus guère être employée qu'à titre d'exception, et, suivant un excellent conseil que donne M. Havard [1], encore faut-il la dépouiller de ses courtines.

Les estampes d'après Gravelot, Saint-Aubin, Marillier, Freudeberg, Baudouin, Moreau le jeune, Debucourt, Lawreince, etc., nous fournissent, pour les règnes de Louis XV et de Louis XVI, les renseignements les plus intéressants sur le baldaquin (fig. 8 et 9). Enrôlé, lui aussi, dans le mouvement de l'architecture, le ciel de lit se conforme à tous les chantournements les plus pittoresques et les plus décoratifs, s'empanachant de hauts bouquets de plumes, s'enguirlandant de lambrequins aux découpures hardies, mêlés de glands nombreux pendant comme des sonnailles.

Sous Louis XVI, lorsque l'apaisement se produit dans la turbulence des lignes, avec le retour vers l'imitation de l'antique, l'ébénisterie apporte un concours plus sensible à la décoration du ciel de lit; les lignes courbes font une plus grande part aux lignes droites, et l'on voit reparaître la petite corniche en menuiserie de la Renaissance. En même temps le lambrequin semble disparaître pour faire face aux draperies, plus conformes à la tradition

1. *L'Art dans la maison.*

antique, qu'on arrangeait avec beaucoup de grâce et de sens décoratif. Le lit est, d'ailleurs, de plus en plus, le meuble sur lequel les tapissiers s'ingénient à déployer tous leurs talents. Les formes en étaient innombrables, quoique différant assez peu entre elles, presque toujours par les dispositions du baldaquin. En 1786, à la fin du siècle, les lits les plus à la mode, dit le *Cabinet des modes nouvelles*, sont ceux à la *polonaise*, à la *duchesse*, à *colonnes*, à deux *dossiers* ,à la *romaine*, à la *d'Artois*, en *chaire à prêcher*, etc., etc. (fig. 10 et 11).

La Révolution et l'Empire ne firent qu'exagérer les combinaisons de l'époque précédente, menuiserie aux profils classiques et draperies à l'antique, mais en substituant au charme d'élégance discrète et distinguée du temps de Louis XVI, une symétrie pédantesque

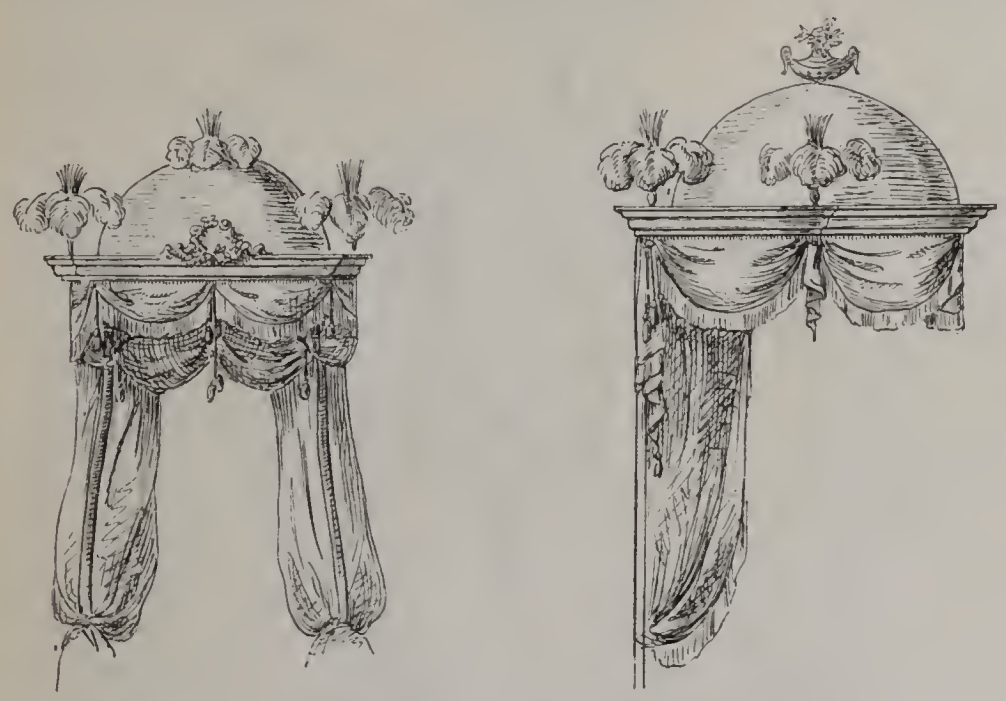


Fig. 10 et 11. — Lits en forme de chaire à prêcher, style Louis XVI.

et prétentieuse. Ce n'est point aux tapissiers de l'école de David qu'il faut aller demander des conseils.

Une des particularités qui démontrent bien la vogue dont jouirent à peu près de tous temps le baldaquin et le lambrequin, c'est l'emploi immodéré qu'on fit de ces formes comme éléments décoratifs dans les arts les plus différents. Le baldaquin sert continuellement de thème dans la composition des arabesques, depuis les premiers temps de la Renaissance jusqu'à nos jours. Au XVIIe et au XVIIIe siècle surtout, avec Audran, Bérain, Gillot, Watteau, etc., le baldaquin et le lambrequin sont de toutes les fêtes (fig. 12). Il n'y a pas une tapisserie, pas un panneau sculpté, pas un encadrement, voire même une lettre ornée où le baldaquin et le lambrequin ne soient invités l'un ou l'autre, ou confraternellement, à prêter le concours aimable de leur petit parasol en guise de couronnement et de leurs découpures décoratives.

Le lambrequin, en particulier, a été naturalisé heureusement dans les arts les plus divers. La céramique en a fait un usage des plus célèbres dans les fabriques de Delft et de Rouen, qui avaient emprunté leur décor au genre cachemire de la céramique des Indes. Les Chinois, d'ailleurs, et les Japonais en ont fait un usage des plus fréquents dans la céramique, l'ébénisterie, etc. Les Gobelins l'ont introduit chez eux sous Lebrun dans l'ornementation de leurs bordures ; les ébénistes en ont entouré leurs guéridons et l'ont utilisé comme soutiens

de leurs cartels. Les sculpteurs de Louis XIV l'ont jeté comme housse sur le dos des sphinx décoratifs, et les architectes en ont drapé les bases des pilastres et l'ont employé dans les chéneaux en plomb de leurs toitures. Le château de Versailles en est tout revêtu. Aujourd'hui encore les constructeurs ont recours au lambrequin en menuiserie, en zinc ou en cuivre, pour compléter la décoration des toitures ou des marquises. Les admirables modèles laissés dans ce genre par les artistes des deux derniers siècles seront toujours consultés avec fruit, et l'esprit avec lequel ils ont su utiliser un élément de si faible importance, pour en tirer tant de motifs de décoration dans des arts si différents, peut encore servir de leçon à nos contemporains.

Léonce Benedite.

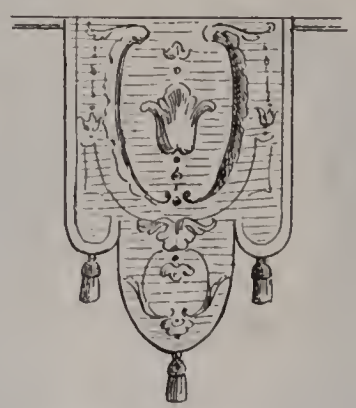


Fig. 12. — Lambrequin décoratif, d'après Watteau.

BOISERIES PEINTES (XVIIIe SIÈCLE)

Imp. Phot. Aron Frères. Paris.

PANNEAU DE PORTE PEINT PROVENANT DU CHATEAU DE VERSAILLES

Époque Louis XVI

(COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

BOIS

Panneau en bois sculpté. Époque Louis XIV.

Deux balustres en bois sculpté. Époque Louis XIV.

Écran de cheminée en bois de noyer sculpté. Fin du règne de Louis XIV.

Dessus de porte cintré en bois sculpté. Époque Louis XIV.

Dessus de porte ou de glace en bois sculpté peint et doré. Époque Louis XVI.

Six stalles d'église à miséricorde en bois de chêne sculpté. XVIIe siècle.

Bois de lit en acajou. Fin du XVIIIe siècle.

Chaise à dossier carré en bois sculpté. — France. XVIIe siècle.

Petit fauteuil chauffeuse en bois sculpté et peint en blanc. Époque Louis XVI.

Deux grandes torchères triangulaires en bois sculpté et doré. Époque Louis XIV.

Fauteuil en bois sculpté et doré. Époque Louis XIV.

Petit cadre en chêne. Renaissance

Panneau en bois sculpté. XVIe siècle.

Deux petits panneaux ayant formé porte d'armoire. Bois sculpté. Époque Louis XV.

Couronnement d'alcôve en bois sculpté et doré. Époque Louis XV.

Banquette de pied en bois sculpté et doré. Époque Louis XV.

Petit piédestal en bois sculpté. Époque Louis XVI.

Cheminée en bois sculpté. Fin du XVIIe siècle.

Panneau oblong en bois sculpté et doré. Époque de la Régence.

Chaise en bois sculpté. Époque Louis XIV.

Fauteuil en bois sculpté et doré. Époque Louis XVI.

Grande bergère en bois sculpté. Époque Louis XV.

Bergère en bois d'acajou sculpté. Fin du XVIIIe siècle.

Console d'applique en bois sculpté. Époque Louis XV.

Grand fauteuil de malade à oreilles et accoudoir. Première moitié du XVIIIe siècle.

Socle de pendule en bois sculpté et doré. Époque Louis XIV.

Panneau en bois sculpté portant au centre les armes de l'abbaye de Saint-Denis. Époque Louis XIV.

Panneau provenant d'un meuble, bois sculpté. Époque Louis XIV.

Fragment d'encadrement en bois sculpté et doré. Époque Louis XV.

Frise d'entrelacs en bois sculpté et doré. Époque Louis XVI.

PIERRE

Deux pilastres à chapiteaux ornés de têtes de chérubin ; moulages en plâtre d'après l'original en pierre. Italie, XVIe siècle.

MÉTAL

Cuiller en argent ciselé et gravé. Époque Louis XIV.

Couteau et fourchette à deux dents ; ils portent sur la virole la date de 1777 et le chiffre M. S. B.

Pendant de cou à fleurs et feuillages en chrysolithe (monture en argent). XVIIIe siècle.

Aigrette à tige en spirale composée d'une branche de fleurs et de feuillages en chrysolithe (monture en argent). XVIIIe siècle.

Couronnement d'horloge en cuivre ciselé et doré. XVIe siècle.

Clou de porte en fer forgé, ajouré et ciselé.

Paire de boucles d'oreilles en cailloux blancs montés sur argent. XVIIIe siècle.

Broche en forme de rosace composée de topazes de deux nuances montées sur argent. XVIIIe siècle.

Croix composée de cristaux de roche taillés à facettes et montés sur argent. XVIIIe siècle.

Croix à branche composée en partie de pierres blanches et noires montées sur argent.

Grande croix normande en deux parties. Bijou en or ajouré décoré de cailloux blancs. XVIIIe siècle.

Support ovale en bronze ciselé et doré. XVIIIe siècle.

Sébille en cuivre repoussé. XVIe siècle.

Applique pour meuble en bronze ciselé et doré. Époque Louis XVI.

Couteau et fourchette à deux dents à manche en fer ciselé. Travail français; fin du XVIe siècle.

Quatre petits bas-reliefs en plâtre, modèles d'orfèvrerie pour un sucrier. Époque Louis XVI.

Trois bas-reliefs en plomb découpés à jour formant frise. XVIe siècle.

Applique pour un meuble en bronze ajouré et ciselé. Attribué à Gouthière. Époque Louis XVI.

Socle rectangulaire en bronze à quatre pieds de rocaille. Italie ; XVIIe siècle.

Deux couteaux, l'un à lame de vermeil, l'autre à lame d'acier marqué Denis à Bruxelles, manches en ébène à monture en or de deux tons. Époque Louis XVI.

Socle circulaire en bronze ciselé et doré. Époque Louis XVI.

Plat rond en cuivre ciselé et gravé. Travail vénitien. XVIe siècle.

Petite cuiller en argent. Époque Louis XIV.

Pendule à cage ajourée en écaille noire incrustée de cuivre. Époque Louis XIV.

Deux flambeaux en bronze ciselé et doré. Fin du règne de Louis XV.

Deux fourchettes à quatre dents, à manche bordé de filets et décoré de coquilles et palmettes. Fer argenté; XVIIe siècle.

Grand chenet en cuivre. Fin du XVIe siècle.

Paire de chandeliers en bronze ciselé. Époque Louis XVI.

Marmite en bronze argenté. Fac-similé d'une pièce d'argenterie gallo-romaine faisant partie du trésor découvert à Chaource, près de Montcornet (Aube). Reproduction de MM. Dautrême et fils, à Paris.

(*A suivre.*)

Le rédacteur en chef, gérant : Victor Champier.

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.

L'ART DÉCORATIF AU MUSÉE DE CLUNY

(*Suite* [1].)

LES LITS

Les lits anciens sont rares partout et nous ne connaissons guère ceux du moyen âge que par les miniatures des manuscrits et parfois par la sculpture du portail des églises. La *Nativité de la Vierge*, les mages avertis pendant leur sommeil d'éviter de voir Hérode au retour de la crèche, Adam lui-même tandis que Dieu lui enlève une côte pour en faire la femme par un imagier naïf du xe siècle, David secoué par la fièvre et composant ses psaumes, et d'autres scènes qui se rattachent à l'imagerie religieuse par un lien souvent subtil, nous montrent souvent des lits. Puis, au xve siècle, la scène de l'*Annonciation* commençant à être figurée dans la chambre même de la Vierge, est un prétexte aux peintres de nous montrer par le menu tout le détail exact de son mobilier. Les premiers lits se réduisent à un châlit que recou-

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 9e année, p. 65, 97 et 129.

vrent les draps et la couverture, supporté par quatre pieds, qui semblent en bois tourné, et qui dépassent. Ils sont aussi une sorte de caisse à claire-voie portée sur les mêmes quatre pieds tournés et qui montent au-dessus du bord. Les matelas et le reste y sont enfoncés. Peut-être les claires-voies sont-elles un peu plus élevées du côté de la tête, de façon à former un dossier. Cette pratique d'une caisse à claire-voie se continue pendant tout le moyen âge, avec les variations de forme dans les découpures que motive le changement des styles de l'architecture. Mais cette caisse emprisonne si bien les matelas et les couvertures qu'un manuscrit du XIVe siècle nous montre une interruption dans la traverse latérale, pour que l'on puisse entrer plus facilement dans le lit.

Les pieds, qui dépassent toujours le châlit, continuent à être faits de bois tourné.

Avec le lit qui était le meuble d'honneur chez les grands comme chez les bourgeois, sur lequel s'accumulaient les plus riches étoffes et que protégeaient des ciels et des courtines dont nous trouvons l'indication dès le XIIe siècle, les inventaires mentionnent presque toujours la couchette, lit plus étroit, et probablement lit d'usage qui, recouvert de tapis pendant le jour, servait de divan ou de canapé sur lequel s'asseyaient les dames pour deviser.

Un manuscrit du temps de Charles VI nous montre ces deux lits et l'emploi du second.

Au XVe siècle, du moins en Allemagne et dans les pays qu'elle influence comme la Suisse, le ciel du lit commence à ne plus être indépendant de la couchette. Il existe aux musées archéologiques de Munich et de Bade des lits, d'ailleurs fort simples, dont le dossier monte assez pour porter un dais plus ou moins saillant, qui couvre la moitié du lit, et que soutiennent latéralement des panneaux courbes qui montent de chaque côté de la tête. On conçoit tout le parti décoratif qu'un huchier habile pouvait tirer de ces éléments.

Ce n'est qu'à l'aurore de la Renaissance, à ce qu'il nous semble, que la pratique est venue de prolonger les quatre pieds du lit de façon à leur faire porter le ciel, soit que celui-ci se réduise à un cadre sur lequel sont clouées les étoffes dont sont faits le ciel et les gouttières et fixées les tringles sur lesquelles glissent les courtines, soit qu'une corniche de bois orne le pourtour du ciel.

Le musée possède un magnifique spécimen d'un lit de ce dernier genre, bien que nous ne croyons pas que toutes ses parties soient parfaitement homogènes. Le dossier, si différent par ses montants et par les grandes statues de guerriers qui les surmontent, pour porter la corniche, peut sembler, à considérer son style et la façon dont il s'emmanche avec la traverse, appartenir à un autre ensemble. Au lieu des renflements robustes dont les mortaises reçoivent les tenons des traverses que l'on voit à la base des quenouilles du pied du lit, un mince montant tout d'une venue et sans ornements latéraux qui rappellent en rien ceux de l'autre extrémité, se dresse tout lisse jusqu'au-dessous des moulures qui servent de socle aux statues. De grands termes ornent seuls leur face parallèle au dossier. L'amortissement de celui-ci ne s'emmanche en aucune façon dans les montants et est simplement porté sur la traverse d'encadrement du panneau qui sert de dossier. De plus, son exécution nous semble moins souple, avec ses longs feuillages uniformément cannelés, que celle des autres parties. Quant au dossier, son décor ne saurait le faire remonter au delà du XVIIe siècle. Il se compose d'une couronne ducale fleurdelisée ombrageant deux fruits qui s'inclinent sur leurs queues, portés par deux branches enlacées dont les feuilles couvrent tout le panneau.

Celui-ci, trop court, est encadré à chaque extrémité par deux petits panneaux dont les joints sont dissimulés et qui portent chacun un mascaron.

Il y a dans toute cette partie les indices d'un arrangement fait de morceaux venus de meubles différents et fort habilement agencés.

Si, malgré leur apparence, les montants du dossier sont de même origine que le reste du

lit, ce reste, qui en est le principal, offre un magnifique exemple de l'art du meuble au milieu du XVIe siècle.

Les quenouilles avec leurs balustres, leurs bagues, leurs guirlandes de fruits et leurs

Lit en noyer; travail français du milieu du XVIe siècle. (Collection du musée de Cluny.)

petits termes d'une saillie qui se dissimule presque, sont d'une invention somptueuse. Les traverses y correspondent par la saillie de la longue console ornée qui double leur épaisseur sur presque toute leur longueur, tandis qu'un cuir accompagné d'une guirlande de fruits, en retraite à leur extrémité, rompt la monotonie d'un ornement courant trop prolongé, et sert de transition avec le pied au point où ces traverses s'y emmanchent.

La corniche est aussi d'une rare élégance par les modillons qui supportent son larmier et par les guirlandes de fruits qui décorent sa frise, rattachées à des mufles de lion en saillie dans l'intervalle des modillons.

L'exécution de ce beau meuble de bois de noyer est aussi parfaite que sa composition.

Le musée ne possède plus que des éléments de lit, en partie publiés dans le *Portefeuille de la Revue des Arts décoratifs.*

Ce sont deux extrémités supérieures de quenouilles, formées d'un balustre surmonté d'une sorte de fleuron d'où sort le buste d'un canéphore.

La corbeille servait de chapiteau pour porter la frise qui entourait le ciel du lit : deux pieds comprenant la partie lisse où s'emmanchent les traverses, que surmonte un balustre de moindre diamètre que celui de la partie supérieure, peuvent en dépendre.

Mais il se peut aussi qu'ils aient été surmontés par un autre amortissement exposé avec eux. Il consiste en un dé rectangulaire, orné sur deux de ses faces adjacentes, celles qui étaient surtout visibles, de deux termes dont la gaine est ornée d'un mufle de lion, portant toujours sur leur tête une corbeille. Une moulure surmonte celles-ci qui semblent la porter.

Bien que l'on connaisse à des époques postérieures à la Renaissance des lits à quenouilles, celles-ci se dissimulent généralement sous des garnitures d'étoffes; mais le plus souvent on les supprime. Le ciel est alors suspendu comme jadis, au plafond, et les étoffes en sont l'ornement exclusif. Le lit qui provient du château d'Effiat en est un remarquable spécimen.

Le Midi, Portugal ou Espagne, a longtemps fabriqué des lits dont les pieds faits de balustres plus ou moins hauts, de bois tourné, amortis par des successions de renflements annulaires que termine un bouton, sont réunis deux à deux par des traverses superposées découpées en arcs que portent des balustres. Des appliques de cuivre doré, en forme de corbeilles, de balustres, de rosaces, sont posées sur le bois, ou fichées entre les arcades : l'aigle à deux têtes, qui se rencontre fréquemment dans les broderies portugaises, domine le tout. Les traverses, sans ornement, devaient être cachées par la couverture du lit, et l'amortissement des pieds exclut l'existence de tout ciel. Il n'était point besoin de courtines protectrices contre les courants d'air et le froid dans l'extrême midi de l'Europe. Aujourd'hui cependant les lits y sont protégés, mais contre l'invasion des moustiques, par une enveloppe complète de mousseline descendant d'un ciel.

(*A suivre.*)

A. Darcel,
Directeur du Musée de Cluny.

BOIS SCULPTÉ (XVIe SIÈCLE)

Coulommiers. — Imp. P. Brodard et Gallois.

COLONNES ET QUENOUILLES DE LIT. (ART FRANÇAIS. XVIe SIÈCLE).

Collection du Musée de Cluny.

LA RECONSTITUTION HISTORIQUE [1]

DANS LES ŒUVRES DÉCORATIVES

Ce que l'on appelle aujourd'hui l'industrie d'art est avant tout une industrie de reconstitution, de résurrection, si je puis ainsi dire. Le meuble, l'orfèvrerie, la verrerie, la céramique, l'imprimerie et la reliure vivent en grande partie sur le passé. Vous avez pu voir dans l'immense hall du rez-de-chaussée [2] les sculptures sur bois de la Renaissance, les faïences peintes du XVIe siècle partout étalées, cherchant à donner l'illusion des vieilles choses entrevues à Cluny ou dans les collections particulières. Pour être juste, il faut reconnaître combien ces imitations sont habiles et serrées, combien les artisans du XIXe siècle diffèrent peu de leurs devanciers dans ces trompe-l'œil. Leur précision est leur plus grand défaut; ces fautes naïves de composition qui donnaient tant de charme à l'œuvre des vieux maîtres, les maladresses peut-être voulues et rompant la monotonie des motifs, nos ouvriers ne les commettent plus.

La tendance qui pousse notre industrie à faire retour aux choses d'autrefois n'est point ancienne. Elle est née de l'école de peinture que le romantisme a mise à la mode il y aura bientôt soixante ans. Cette école succédait à l'engouement pour les Grecs et les Romains éclos sous la première République dans l'atelier de David. Suivant la loi ordinaire, la peinture et la littérature préparèrent les esprits, créèrent le mouvement de toutes pièces; d'abord contenu et réservé, aristocratisé, si je puis ainsi dire, ce mouvement passa à l'architecture

1. Conférence faite à l'Exposition des Arts décoratifs en novembre 1887.
2. Il s'agissait du rez-de-chaussée du Palais de l'Industrie, où avait lieu l'exposition organisée par l'Union centrale des Arts décoratifs.

même la plus infime, se répandit dans les meubles, dans les objets usuels, jusqu'à aider à la décoration des devantures de cabaret.

En se substituant à la renaissance antique rêvée par David et ses élèves, le romantisme transforma la tendance sans la détruire. L'antiquité démocratisée à outrance fut remplacée par notre art national. Le guerrier moyen âge prit la place des Romains coiffés d'un casque extraordinaire. Les ogives découpées à jour, les clochetons pointus ornés de gargouilles écrasèrent les motifs pompéiens tombés dans le mépris. Au lieu des tables grecques ou des escabeaux romains, les appartements se remplirent de meubles de chêne, de fauteuils à dais sculptés, de lits à baldaquins dont le succès fut énorme, et qui règnent encore aujourd'hui en maîtres à peu près partout.

Au fond, cette passion singulière de notre siècle pour les civilisations disparues est un fait spécial, presque isolé. La Renaissance du XVIe siècle était moins une copie des œuvres antiques qu'une adaptation. L'archéologie, science nouvelle, nous pousse à l'imitation pure et simple, nous enferme dans des données étroites, d'où les plus audacieux osent à peine sortir. Le goût des résurrections a grandi depuis trente ans, il s'impose en tout, dans l'architecture plus que jamais, au théâtre, et dans la classe si nombreuse des peintres d'histoire. Nous sommes loin du temps où les maîtres de l'œuvre appropriaient à la décoration d'un monument les fantaisies de leur imagination, où *Polyeucte* se jouait en perruque, l'épée au côté, où les dessinateurs figuraient Ponce-Pilate sous les traits d'un conseiller au Parlement coiffé d'une barrette. L'érudition moderne a marché, nos yeux se sont éduqués, et la forte poussée des romantiques a singulièrement élargi le champ des connaissances.

Il est arrivé ceci, c'est que, tout en continuant l'idée première, nous lui avons donné un tour plus critique. Nous ne nous sommes plus contentés, comme autrefois, d'une simple étiquette historique, nous avons recherché dans les livres si ce qu'on nous offrait n'était pas affublé d'un nom d'emprunt, d'un titre nobiliaire usurpé. Et nous avons exigé dans les travaux de reconstitution une précision d'autant plus grande que les moyens de les contrôler devenaient plus nombrex. La période de quinze ans qui vient de s'écouler a fait faire un pas énorme à cette éducation historique par l'œil que les gens des XVIIe et XVIIIe siècles avaient dédaignée, et que nos prédécesseurs immédiats n'avaient point atteinte. Les expositions si intéressantes de l'*Union centrale* n'ont pas peu contribué à produire ce résultat.

En peinture, cette recherche incessante, cette soif de la vérité archéologique s'est développée conjointement avec le naturalisme, que nous pourrions appeler la passion du vrai, au point de se confondre avec lui. Les nouveaux venus dans la peinture d'histoire ne se contentent plus de dessiner, de composer habilement une scène d'autrefois. Ils veulent communiquer à leurs personnages l'intensité absolue et relative de la vie : absolue, en donnant aux figures le sentiment humain surpris dans les études journalières; relative, en les faisant mouvoir dans leurs milieux avec leurs costumes, leurs types spéciaux, leur architecture particulière. Sont-ils arrivés à la perfection?

Et d'abord, qu'on nous permette de le dire, nous sommes de ceux que l'art dégagé des formules, des compétitions, des influences, intéresse et émeut. Nous comprenons tout aussi bien les batailles d'Alexandre de Lebrun, avec ses héros en perruques, que les retours de M. Jean-Paul Laurens à l'épopée mérovingienne, si pleins d'inductions ingénieuses et de trouvailles habiles. Nous ne voulons donc ni professer le dédain pour les uns, ni l'admiration exclusive pour les autres. Nous constaterons simplement les faits en nous contentant de montrer ce qui manque à notre peinture d'histoire sur le point qu'elle poursuit aujourd'hui.

Le premier soin d'un historien, c'est la critique des sources qui fournissent les éléments

de ses discussions. Le chroniqueur consulté était-il contemporain des faits qu'il raconte? en avait-il été le témoin oculaire? peut-il être soupçonné de partialité eu égard aux charges qu'il remplissait? Ou bien, au contraire, n'est-il qu'un écrivain bâtissant une chronique sur de simples on-dit? L'homme mêlé activement et personnellement aux choses qu'il rapporte est présumé dire la vérité; l'autre peut se tromper de très bonne foi.

Le peintre est un historien à sa manière, il doit s'inspirer des mêmes procédés et n'admettre rien que sous bénéfice d'inventaire. S'il consulte pour un tableau des miniatures anciennes pour y chercher les documents nécessaires à la représentation d'un fait, il doit ne pas s'en rapporter de prime saut aux très séduisantes figurines rencontrées de-ci de-là. Je voyais naguère un de nos meilleurs artistes copier avec le plus grand soin dans un manuscrit de Froissard les scènes principales qu'il avait à décrire. Malheureusement, le livre en question avait été transcrit et enluminé à la fin du xve siècle, au temps de Charles VIII, par un miniaturiste qui transportait naïvement les faits vieux d'un siècle, à l'époque où il vivait, sans y chercher plus de malice. Si bien que pour nous donner l'illusion des batailles de Duguesclin, il nous montre bonnement les chevaliers postérieurs à la Pucelle d'Orléans. C'est à peu près ce qui arriverait si, pour exposer à nos yeux le panorama de Fontenoy, Meissonier se fût servi des pioupious de Magenta et de Solférino.

Il y a même parfois, abstraction faite des méprises de détail, de véritables fautes d'ensemble que tout le monde a pu remarquer. Un fait historique ne saurait jamais être interprété à la façon de certaines conceptions décoratives dans lesquelles les figures sont indépendantes les unes des autres. Si quelque émeute se produit dans une rue, si dans une basilique un prédicateur s'anime, les assistants ont tous une physionomie attentive ou troublée des plus caractérisées; ils ne doivent jamais ressembler à ces figurants de théâtre paisiblement tournés vers le public, alors qu'on assassine sous leurs yeux. Eh bien! nous rencontrons très souvent cette faute de vraisemblance dans les œuvres les plus travaillées. Laborieusement obtenus sur des modèles, les personnages forment dans le tout une mosaïque de sentiments divers et opposés qui enlève toute illusion. Cela prête à rire, comme ces estampes où le roi Louis XIV, en grand habit de cour, assiste à un carnage, paisiblement assis sur un fauteuil fleurdelisé, et tournant le dos à la bataille.

Bien d'autres surprises nous frapperont encore si nous poussons au fond l'analyse d'une œuvre, si nous tenons compte à la fois de la saison où s'est passé le fait représenté, de l'heure, du lieu et de la date précise. Les peintres songent-ils à tout cela? Ne voyons-nous pas journellement, chez eux, des seigneurs habillés de frais, vêtus de soie blanche, de sandales légères, courir dans la neige; et réciproquement, d'autres personnages engoncés dans des houppelandes fourrées braver les chaleurs de l'août? Nos pères ne se vouaient point ainsi de gaieté de cœur au martyre; soyez assurés que les étoffes claires, que les draps épais venaient à leur temps, et que les dames elles-mêmes, si promptes à sacrifier leur santé à leur parure, ne se mettaient point toujours au supplice pour rester belles. Le chevalier de la Tour Landry nous raconte dans une de ses plus charmantes histoires le cas d'une demoiselle du xive siècle qui, voulant plaire à son prétendu, se vêtit d'habits clairs et légers, bien qu'on fût en décembre et qu'il fît grand froid. Ses robes d'hiver lui paraissaient sombres et tristes. Au contraire d'elle, sa sœur qui n'avait point de frais à faire s'enveloppa d'une cotte chaudement doublée d'une fourrure de vair. Il arriva que le fiancé, dont la passion n'était point solidement assise, se prit de goût pour la seconde, parce que l'aînée grelotta tout le temps du repas, eut les yeux rouges et la bouche serrée. Venu pour l'une, il prit l'autre, l'estimant plus sage et plus avisée.

On peut voir par cet exemple que, si durs qu'ils fussent, nos pères changeaient leurs costumes avec les saisons, et que c'est se tromper que de montrer comme M. Meissonier, dans

son tableau intitulé *Sous les Bosquets*, des seigneurs portant de lourds manteaux de velours, au milieu d'un jardin, dans la chaleur écrasante d'une journée de juillet.

Les gens du vieux temps agissaient comme nous, ils avaient nos faiblesses et nos coquetteries. Les vieillards tenaient aux modes de leur jeunesse, aux habillements dans lesquels ils avaient été remarqués autrefois. Supposons une douairière pourvue d'un office à la cour d'Anne de Bretagne. Pensez-vous qu'elle aura adopté d'ores et déjà les ajustements nouveaux ? Ne s'en tiendra-t-elle point encore aux hennins de l'ancien règne comme nos dames âgées conservent les papillotes ou les bandeaux du temps de Louis-Philippe ? J'en voyais naguère une preuve convaincante. Dans les inimitables figurines des livres d'heures de Simon Vostre, où le plus délicat et le plus précis de nos vieux dessinateurs montre la Mort aux prises avec les grands et les petits, avec les rois et les paysans, il la peint entraînant la vieille damoiselle. Simon Vostre vivait au temps de Louis XII : pour lui la vieille demoiselle, c'est une femme restée fidèle aux atours de sa jeunesse. Elle a le bonnet pointu et le long voile des coquettes du règne de Louis XI. Qui songerait aujourd'hui à ces détails pittoresques qui animent un tableau et contribuent à lui donner une physionomie vraisemblable ? Je ne vois pas qu'on s'inquiète jamais de ces particularités en peinture non plus qu'au théâtre.

En résumé, la reconstitution historique demande plus qu'aucun autre art la science critique, la réflexion, l'érudition. Je ne parle pas du talent de dessinateur et de peintre, aussi nécessaire là que partout ailleurs. Et tandis que l'architecture peut se borner à copier les monuments anciens, que les industries du meuble, de la céramique, des tissus, du livre, n'ont qu'à transcrire ce qu'elles veulent ressusciter, le peintre doit, tout à la fois, recueillir les éléments épars un peu partout, les coordonner, les dater, les analyser et les synthétiser. Cette besogne, tout ensemble scientifique et artistique, constitue une production personnelle à laquelle tout le monde ne saurait prétendre.

Entrons un peu dans la discussion des œuvres, et pour nous en tenir à la peinture d'histoire purement décorative, qui nous intéresse plus particulièrement ici, examinons ensemble les travaux du Panthéon par exemple, confiés à l'élite de nos artistes spéciaux.

Trois époques principales s'y trouvent représentées. D'abord l'âge héroïque de la légende de sainte Geneviève, mélange de civilisation romaine et de barbarie franque, pour lequel nous ne possédons guère que les documents écrits; puis l'épopée carlovingienne; enfin le XIIIe siècle, le siècle de saint Louis, abondant en renseignements de tous genres.

Le premier cycle revenait de droit à M. Jean-Paul Laurens, admirablement préparé par ses études antérieures à la restitution de ces temps légendaires. Ce qu'Augustin Thierry avait su rendre très habilement dans la langue imagée qui lui était propre, M. Jean-Paul Laurens a tenté de le redire avec les moyens d'induction originaux et très personnels dont il dispose. Le premier, il a osé reprendre pour son compte l'histoire des Mérovingiens, et il a réussi à nous la rendre vraisemblable. Ses compositions, à peu près parfaites dans le détail, sont tout imprégnées de cette atmosphère curieuse qui enveloppait la société franque à ses origines. M. Laurens possède à la fois la science qui dirige et l'imagination qui crée. S'il n'a point vu de tapisseries mérovingiennes, s'il ignore la structure intérieure des palais royaux, il saura fort à propos s'inspirer du dessin d'un chapiteau ou d'une agrafe pour en décorer une tenture, il conservera dans l'aménagement des villas les appareils gallo-romains que les barbares n'avaient point détruits. Les fouilles de Caranda lui donneront la forme des torques, des épées ou des angons, la silhouette exacte des bijoux, des anneaux, ou la courbe des vases. Fort des renseignements écrits qu'il sait admirablement traduire, il anime à merveille les conquérants des Gaules, il accoutre leurs femmes et leurs enfants, et nous présente ce qui, dans l'état actuel de l'érudition, doit se rapprocher le plus de la

vérité. Sans doute il y a des méprises au milieu de tout cela, mais elles sont rares. Je n'en voudrais citer qu'une seule dans l'ajustement des contemporaines de Frédégonde. M. Laurens les coiffe de deux nattes ornées de galons ramenées sur la poitrine. C'est une erreur légère, mais il se trompe en bonne compagnie. Cette mode des cheveux tressés est du XIIe siècle, les vieux sculpteurs de nos cathédrales romanes les donnaient bien aux reines qu'ils mettaient sur les piédestaux des porches; et comme ils avaient la prétention de montrer des personnages morts plus de cinq cents ans auparavant, ces figures ont pris force de tradition. Le P. Montfaucon, dans son *Histoire de la Monarchie françoise*, a contribué pour une grande part à la diffusion de cette petite hérésie. Mais la vérité, c'est que les Gallo-Romaines avaient peu à peu entraîné les femmes des conquérants à leur suite. Les modes romaines prévalurent de bonne heure chez les Francs, se transformèrent, et contribuèrent à former un habillement bâtard, ni romain ni germain, où les broderies d'or tinrent une grande place, mais d'ou les cheveux en nattes furent proscrits comme irréligieux et indécents. Et ces gens qui eussent sans vergogne massacré ou empoisonné leur meilleur ami se fussent bien gardés d'irriter Dieu pour un objet de toilette.

M. Jean-Paul Laurens a figuré, dans son œuvre décorative du Panthéon, la mort de Geneviève. Au lit de la vieille sainte, dans une demeure solide construite en petit appareil romain, les divers peuples de la Gaule se pressent, et la mourante les bénit. Gens demi-nus, Gallo-Romains en patrices, conquérants germains couverts de peaux et de fer, tous se coudoient dans ce fouillis inexprimable décrit par Chateaubriand. Il y a l'évêque tondu, orné de bandelettes, les femmes en diadèmes d'or, les enfants à la chevelure couleur de chanvre. Les têtes ont toutes un caractère de piété naïve et terrible, un accent de sincérité indéniable. Jamais M. Laurens n'eût eu l'idée d'affubler ses évêques de la mitre, comme l'a fait M. Puvis de Chavannes dans la partie traitée par lui. Au temps de Geneviève, les prêtres étaient des errants, des manières d'aèdes tenant les routes, et qui allaient tête nue, le bâton de voyageur à la main; la mitre n'apparaîtra guère que sous les premiers Capétiens, et dans une forme particulière bien différente de celle que nous connaissons.

***

M. Lévy, qui a composé pour le Panthéon un couronnement de Charlemagne, s'en est tenu à la décoration pure et simple, conçue comme au XVIIe siècle avec des bigarrures d'époques extraordinaires. Le dédain de la reconstitution historique s'affirme dans ce travail, où se jouent comme à plaisir des personnages de tous temps et de tous lieux. Aussi bien cette indifférence est-elle voulue, car il n'est plus permis d'ignorer aujourd'hui, au moins dans ses grandes lignes, l'histoire de Charlemagne. Encore que les documents ne soient point des plus riches, ils sont autrement abondants que pour les Mérovingiens ou les Gallo-Francs. Si Charlemagne n'était point, à beaucoup près, le héros de bronze que nous voyons au parvis Notre-Dame, il n'était point non plus le guerrier squammé et théâtral de M. Lévy. Sa figure existe, comme celle de Charles le Chauve, comme celle des leudes, des papes, des évêques et du peuple dans des miniatures, dans des mosaïques qu'on a grand tort de mépriser. Et pour ne citer que la mosaïque de Saint-Jean-de-Latran faite après le passage de l'Empereur en Italie, elle paraît un document indiscutable dans sa facture naïve; elle nous révèle un type de transition qui n'est déjà plus un Romain, mais qui n'est point encore un Français. Elle nous sort de la convention ordinaire qui brode de fleurs de lys le manteau impérial, qui met à la ceinture du conquérant une épée du XIVe siècle, sur sa tête une couronne du XVIe, sans compter les autres bévues. Ces anachronismes ne sont plus de mode à présent. La recherche archéologique en peinture n'empêche

ni le dessin ni la couleur, au contraire, et les belles taches, si admirées de nos jours, s'accommodent très bien des étoffes ou des bijoux restitués.

Voyez M. Cabanel, qui fait revivre au Panthéon les gens du XIIIe siècle, les croisés de saint Louis. Les adaptations scientifiques ont-elles empêché le peintre de rester lui-même, et de faire preuve, dans un travail accidentel, des qualités supérieures déployées ailleurs? Assurément non. Enfermé dans une donnée sévère, retenu par mille riens qui pouvaient peser lourdement sur sa manière habituelle, il a fort habilement triomphé en suivant scrupuleusement l'histoire. Tout au plus saurions-nous lui reprocher la trop grande distinction de ses modèles. Pour un combattant de Damiette la morbidesse des traits, la sveltesse des membres étaient vices aussi rédhibitoires que pouvait l'être la faiblesse des jambes chez un destrier de bataille. En demandant à nos élégants modernes de l'inspirer pour cette besogne, M. Cabanel est arrivé à mettre en scène un véritable drame de gens du monde qui chercheraient à parodier en costumes anciens les grands aïeux disparus. On s'étonne aussi d'y rencontrer un saint Louis purement de convention quand on connaît plusieurs portraits du roi, dans lesquels la barbarie n'exclut pas la noblesse et la grandeur. Quant aux chevaliers qui lui faisaient escorte, ils sont venus jusqu'à nous sur leur pierre tombale des églises, dans leur harnais de guerre, avec leur haubert de mailles tombant à mi-jambe, leur cotte d'armes, leur bouclier rectangulaire décoré d'armoiries. Sculptés ou gravés par des hommes simples qui ne cherchaient point à les embellir, ils apparaissent dans leur rudesse sérieuse et morne comme une antithèse frappante avec les croisés alanguis et efféminés rêvés par M. Cabanel. Et cette remarque peut tout aussi bien s'appliquer aux châtelaines du XIIIe siècle, qui n'avaient rien de cette distinction, de ces yeux énervés et languissants, de ces physionomies maladives dont on raffole aujourd'hui, et que M. Cabanel a donnés à Pénélope, à Lucrèce, comme à la reine Blanche de Castille. Réduit, par la disette d'effigies de la princesse, à en composer une image de toutes pièces, l'artiste eût été mieux inspiré de choisir sur les vieux tombeaux quelque figure du temps, sa peinture y eût gagné en vraisemblance. Il y eût remarqué, entre autres choses, que les contemporaines de Blanche de Castille ne portaient point de corsets busqués, si disgracieux sous les robes un peu larges, où ils tracent une ligne aiguë et malplaisante à la hauteur des seins. La reine Blanche avait un serre-poitrine de toile résistante qui emprisonnait la gorge et moulait le corps. La robe, elle, n'était pas flottante comme nous la montre la peinture du Panthéon; c'était au contraire un vêtement collant et étroit, à la taille très allongée, formant maillot jusqu'à la ceinture. Il y avait même cette particularité que l'on suppléait déjà par une armature savante au manque d'embonpoint naturel. Eustache Deschamps, poète méchante langue du XIVe siècle, s'arrête complaisamment à cette éternelle faiblesse féminine, et la raille sans pitié.

Ces petites querelles de détail tombent devant l'ensemble de l'œuvre, qui témoigne chez M. Cabanel d'un effort considérable et de la grande volonté de rester vrai. Les habits, les meubles ont été choisis avec goût et discernement; la tonalité claire des colorations procède d'une entente supérieure de la décoration murale. Les vigueurs de M. Laurens n'ont point ces qualités spéciales où M. Puvis de Chavannes excelle, où M. Cabanel s'est fait une place remarquée.

Je ne voudrais point éterniser ces critiques, peut-être un peu pédantes, mais je vous demanderai la permission de revoir avec vous quelques tableaux d'histoire exposés ces dernières années au salon.

Sans remonter très loin en arrière, sans revenir aux Croisés ou aux Mérovingiens, tenons-nous-en, par exemple, au XVIe siècle qui a tant inspiré d'artistes depuis plus de cinquante ans. Ici encore nous retrouvons M. J.-P. Laurens avec un César de Borgia au tombeau d'Isa-

belle de Portugal cent fois reproduit, et qui passe à juste titre pour un des meilleurs tableaux du peintre. Vous connaissez la scène. Obligé par les ordres formels de Charles-Quint de faire ouvrir la bière où repose l'impératrice, Borgia se découvre pour saluer celle qui fut une des plus belles princesses de la chrétienté, et n'est plus qu'une dépouille aux lèvres serrées, aux yeux enfoncés et noircis. Nous sommes en 1539, dans la cathédrale de Grenade.

La date est précise; Borgia est connu par plusieurs portraits. Les costumes espagnols de cette époque se trouvent facilement. Pourquoi alors nous montrer le baryton Faure sous les traits du chambellan, et lui mettre un pourpoint, une toque et des chausses de plus de vingt ans postérieurs? Pourquoi n'avoir pas pris comme modèle pour l'impératrice Isabelle la médaille dite *aux trois Grâces*, ou le bas-relief attribué faussement à Pompeo Leoni, qui donnent la coiffure ordinaire de la souveraine? Les dames espagnoles ignoraient les bandeaux plats alors, et quand même la mort eût écrasé les bouffons qu'elles aimaient à porter, elle n'aurait pu les transformer ainsi.

Autre chose. C'est Gaspard d'Avalos qui était évêque de Grenade en 1539; c'était un homme sec et dur qu'on ne saurait reconnaître dans le gros homme barbu et jovial imaginé par M. Laurens. Et puis son habillement pontifical n'est pas celui des prélats espagnols du milieu du siècle. La mitre énorme a été empruntée à Rubens, la chape noire et blanche a été inventée, car l'usage était d'officier en drap d'or aux obsèques impériales ou royales.

Voilà de minimes querelles si l'on songe au succès de la composition, mais le peintre autorise la critique par le soin extrême qu'il met à rechercher la vérité.

Si nous franchissons un siècle, nous rencontrerons une toile célèbre de M. Gérôme, l'*Éminence Grise,* qu'on a souvent regardée comme un des plus curieux exemples de reconstitution, et que la photographie et la gravure ont rendue populaire. L'Eminence Grise, c'est le Père Joseph Leclerc du Tremblay, le conseiller intime de Richelieu, son bras droit, dont le graveur Michel Lasne nous a conservé les traits.

M. Gérôme a tiré de l'importance du personnage une scène de genre historique qu'il se faut garder de prendre à la lettre. Et d'abord nous ne retrouvons pas, dans le moine perché au faîte de l'escalier du palais Cardinal, la face ridée, les yeux saillants et doux du provincial de Touraine, non plus d'ailleurs que les seigneurs bariolés, prosternés jusqu'à terre, ne donnent l'idée des seigneurs d'alors. Mais l'anachronisme le plus fort, c'est d'avoir placé tous ces personnages dans l'escalier actuel du Palais-Royal, bâti vers 1763, plus de cent trente ans après la mort du père Joseph. L'escalier précédent, celui du XVIIe siècle, avait été construit par Desargues en 1660, postérieurement encore à Richelieu. Au temps de l'Eminence Grise, l'escalier primitif se composait de degrés tournants qui n'avaient rien de monumental.

Tout se discute ou se peut discuter, même la tapisserie aux armes du cardinal qui devrait être cette pièce avec un portique sur lequel étaient brodées les armoiries de Richelieu, avec son emblème, une boussole marine, et sa devise: *Nec tempus sine linea*. Quant au cent-suisse hallebardier placé au bas de la rampe, il devait être un de ces mousquetaires spéciaux attachés à la maison, et appelés mousquetaires de Monsieur le Cardinal.

Arrivons maintenant au XVIIIe siècle, si rapproché de nous, le siècle de nos grands-pères en somme, qui nous a transmis par eux son esprit et ses tendances. Suivant la loi moderne des renaissances, la période du dédain s'étant peu à peu dissipée, nous sommes revenus, et avec quel engoûment vous le savez! à tout ce monde musqué, poudré, sceptique et joyeux de l'ancien régime. La passion des collectionneurs de gravures a dirigé le mouvement; une classe d'acheteurs s'est formée qui a fait main basse sur tout, bonnes ou mauvaises choses,

qui a couvert d'or les pauvres images reléguées au grenier du temps de David. La mode une fois venue, les peintres de genre l'ont exploitée à leur profit, bientôt suivis par les amoureux de résurrections sérieuses.

Il semblerait à première vue que les milliers de documents conservés, que les renseignements écrits, que la tradition même dussent prémunir les artistes contre les défaillances ordinaires. Or cela n'est pas. On se trompe aujourd'hui tout aussi bien sur Madame Du Barry, Marie-Antoinette ou Charlotte Corday que sur Agnès Sorel ou Jeanne d'Arc. Une foule de jeunes se sont jetés dans cette voie de vente assurée, sans grand souci de la vérité, et, il faut bien le dire, leur audace leur réussit. Combien n'avons-nous pas rencontré de Marie-Antoinette allant à l'échafaud, de Marat assassiné, de Louves de Machecoul, de Rouget de Lisle, qui eussent fait éclater de rire les contemporains, en dépit du sujet peu folâtre, si quelques-uns d'entre eux avaient vécu jusqu'à nous.

Les peintres attachés au XVIIIe siècle ont leurs camps. Tel a choisi les bleus, tel prend les blancs; la maîtrise, l'habileté de main est extrême dans l'un et l'autre cas. Cela enchante à première vue, mais perd souvent à l'examen. Voici par exemple la *Prise de la Bastille* de M. Flameng, tableau capital, un des plus regardés et des plus reproduits de ces dernières années. On se rappelle ce soldat vainqueur, porté en triomphe par ses compagnons, et tenu par eux raide et droit comme un cierge. L'histoire anecdotique nous apprend quel était ce fameux preneur de Bastille, le seul authentique, avec l'horloger Humbert et Maillard. C'était un grenadier aux gardes françaises du nom d'Arnay, qui faisait partie de la compagnie de Refuvelles. Il portait l'habit bleu, le gilet rouge et le bonnet à poil, suivant l'ordonnance. Toutes les images populaires, d'accord avec les documents sérieux, nous le montrent ainsi.

M. Flameng s'est légèrement affranchi de ces données en le costumant de blanc, et en le faisant porter en triomphe. Arnay s'était emparé de M. de Launay, le gouverneur, et ne le lâcha point dans la bagarre. Quant à la couronne de laurier dont il est coiffé, elle étonne un peu. Qui avait songé à se munir de cet ornement de victoire dans un pareil moment? Ceci sent un peu son théâtre, et dépare une œuvre d'ailleurs solidement charpentée et pleine de qualités de premier ordre.

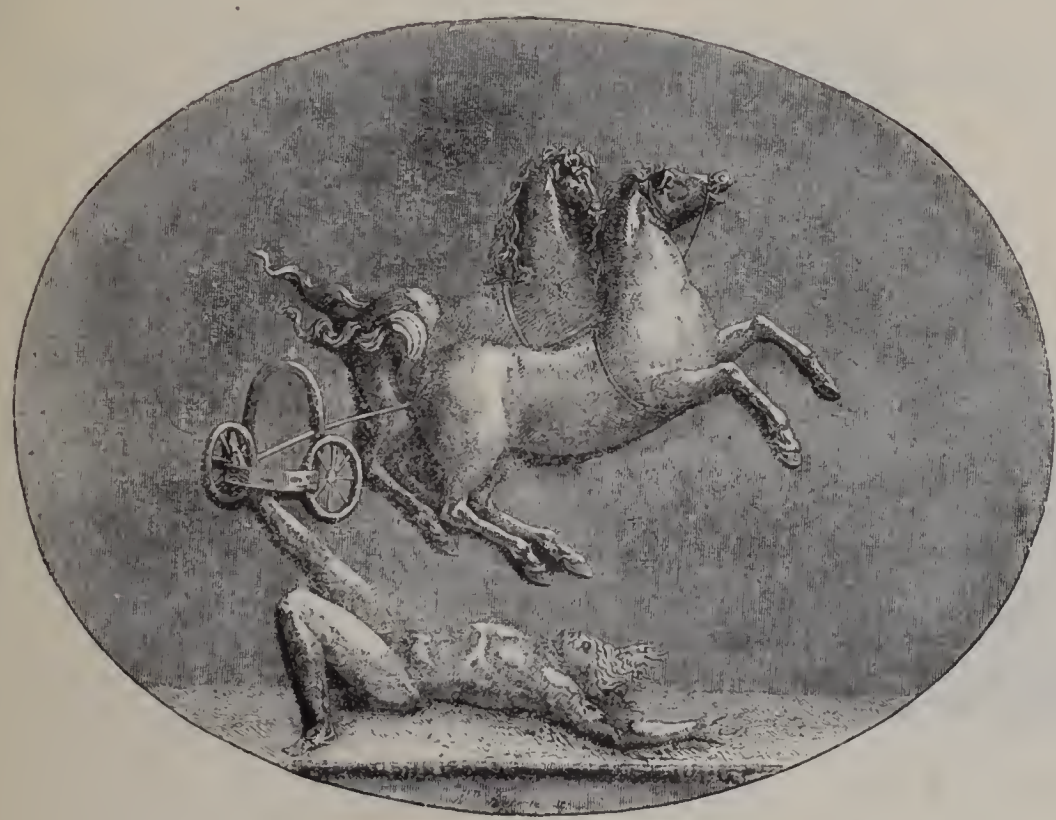
Je m'en suis tenu à quelques exemples dans ce rapide examen et je n'ai pu nommer tout le monde, le temps ne me le permet pas. Il y aurait eu beaucoup à dire de M. Luc Olivier Merson, qui s'est fait une spécialité très remarquée dans l'art qui nous occupe, et qui pourrait fournir à lui seul matière à une conférence; de M. Lucien Mélingue peignant l'histoire à la façon dont Henri Martin l'écrivait, sobrement, franchement, sans grandes envolées de style, en admettant peut-être un peu vite certaines données controuvées, mais en rachetant par la précision du détail les fautes originelles du sujet. J'aurais dû nommer aussi MM. Meissonier et Detaille, les maîtres de nos épopées militaires, qui ont su montrer après Raffet que la recherche du bouton de guêtre, comme on dit, ne nuit en rien à la virtuosité extrême de la composition et du dessin. Ils écrivent tous deux des pages d'histoire remarquables, et nous font comprendre par les yeux ce que la lecture des faits serait impuissante à nous mettre au point.

***

En résumé, l'histoire se peint comme elle s'écrit, de deux façons différentes : l'une sévère, critique, précise, qui n'exclut ni la grâce, ni la magie du style; l'autre plus libre d'allures, faussant les données sérieuses pour s'en tenir à la forme, traitée à la façon de Dumas père avec un brio merveilleux, et que nous appellerons le genre historique. Les adeptes de ce dernier mode artistique sont nombreux, ils plaisent à la manière de Monte-Cristo par

leur éclat, leur souplesse, leur intérêt d'invention, mais ils ne demeureront que par leurs qualités intrinsèques de dessin ou de couleurs. Tout compte fait, ils eussent eu le même succès si, dépouillant leurs modèles des travestissements anciens, ils les avaient simplement vêtus des habits modernes. Les peintres excusent parfois ces macédoines de costumes en disant que les étoffes d'autrefois leur fournissent des taches claires, des motifs agréables que nos robes ou nos redingotes sont impuissantes à leur donner. En cela ils ont raison, mais à la condition de ne pas affubler leurs œuvres d'un titre historique pompeux, et de se contenter d'amuser leurs contemporains à la façon de l'auteur regretté des *Trois Mousquetaires*.

HENRI BOUCHOT.



L'EXPOSITION TEXTILE

DE LA

SOCIÉTÉ D'ART ET D'INDUSTRIE DE LA LOIRE

(Deuxième article [1].)

Fragment de ruban façonné de la fabrique lyonnaise.

Du côté opposé à la pièce consacrée aux expositions des ministères des Colonies et du Commerce se trouve la salle remplie par l'imposant envoi fait par la Société de l'*Union centrale des Arts décoratifs*. Ici rien de superflu; tout est choisi avec un tact et un goût qui font le plus grand honneur à M. Gasnault, le distingué conservateur du musée du Palais de l'Industrie. Tout cet ensemble varié répond admirablement au but poursuivi par cette association et conforme à sa devise : « Le beau dans l'utile », l'instruction des travailleurs par l'exposition de pièces artistiques de grande valeur, l'enseignement des élèves de nos écoles par l'exhibition des études et des compositions des maîtres décorateurs arrivés à l'apogée du talent. Les soieries, les tapisseries et les broderies occupent de grandes vitrines dans lesquelles les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles sont représentés par les décors admirables de pièces de toute beauté, connues de nos lecteurs, comme le devant d'autel brodé sur fond rouge, le brocart à fond vert de l'époque Louis XIII; les quatre morceaux de soie brochée sur fond blanc, Louis XV; le lampas fond groseille, etc. L'industrie moderne comprend ce qui s'est fait de mieux en Russie, en Italie et en France; l'art russe se fait remarquer par les ornementations aussi originales que belles de plusieurs satins, tels que celui à fond bleu décoré de paons et cet autre décoré de chimères de savante tournure. Les velours et les brochés italiens sont aussi fort coquets et d'un puissant intérêt, particulièrement ceux sur fond jaune. Enfin, la France tient toujours son premier rang grâce à la fabrication parfaite et à la décoration habile de maisons aussi recomman-

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, 9e année, page 257.

dables que celles de MM. Biais, Mathevon et Bouvard, Dumet, Duché et Legris, Bresson-Agnès, etc. Aussi s'arrête-t-on longtemps, pour admirer et étudier comme elles le méritent, devant les étoffes telles que le velours ciselé aux armes de Lyon, le satin groseille décoré de fleurs et de feuillages, le gros de Tours broché d'après un dessin de Pillement, la soie garnie, sur fond blanc, de bouquets de fleurs et de feuilles de fougère, la soie brochée si délicate et si gracieuse avec son branchage de laurier vert et rose, etc. Nos fabricants remarquent aussi beaucoup les passementeries élégantes et artistiques de la maison Dieutegard, que la Revue a publiées dans la cinquième année. Quant aux tapisseries, elles sont en petit nombre, il est vrai, mais parfaites d'élégance et de bon goût; il suffit de citer ces belles productions de Beauvais, *le Loup devenu berger*, *le Coq et la Poule*, *la Paix* exécutée par la maison Braquenié, et les pièces d'ameublement de la maison Tresca. Les dessins de nos décorateurs en renom sont plus nombreux et plus variés; c'est un grand bien pour les élèves de nos écoles et nos futurs dessinateurs industriels; ils auront rarement l'occasion de recevoir une aussi utile et aussi profitable leçon. Quel magistral enseignement ressort de ces recherches décoratives, de ces fleurs, de ces combinaisons heureuses de M. P. V. Gal-

Fragment de ruban façonné de la fabrique lyonnaise. (Exposition de Saint-Étienne.)

land! Comme on apprend à manier la fleur, à l'interpréter et à la grouper en étudiant ces maquettes de MM. Bigaux, Remond, etc., ces fleurs sur carton paille du très habile peintre M. Guillon, ces aquarelles simplifiées de plantes par M. Lansyer, notre grand paysagiste! Quelles ressources décoratives on trouve dans les dispositions originales de ces carrelages bourguignons relevés avec tant de soin par M. Guillon, et comme il est facile d'appliquer ces géométriques enlacements aux variétés innombrables de galons, voire aux vêtements sacerdotaux, comme cela se faisait au bon vieux temps! La composition d'une croix de chasuble ou d'une bannière serait tout de suite trouvée, grâce aux quatre dessins à la plume que M. Guillon, en infatigable travailleur, a eu la patience d'exécuter grandeur nature d'après les très belles clefs de voûte d'une chapelle de la Madeleine de Vezelay; ces attributs des évangélistes sont superbes. Citons enfin comme modèles d'agencement ou de grande décoration l'*Allégorie de l'Union centrale* par Ehrmann et le modèle de tenture composé par M. Lechevallier-Chevignard, pour le salon du château de Saint-Roch, dont il fit toute la décoration pour servir de digne cadre à son tableau, *les Noces du roi de Navarre*, que venait d'acquérir M. de Montbrison.

Au centre de cette salle on a placé une vaste table sur laquelle sont mis à la disposition du public studieux, comme dans les expositions de l'Union centrale, des quantités d'ouvrages artistiques se rapportant principalement à la décoration. Ils ont tous été obligeamment prêtés à M. Vachon par le musée de Moscou et nos grands éditeurs parisiens, MM. Didot, Quantin, André Daly, Motteroz, etc. Ces renseignements graphiques sont complétés par la décoration du grand escalier formée en partie de châssis couverts de planches en couleur.

A la gauche du grand salon d'entrée, s'étend une longue galerie consacrée aux expositions des musées et des collections particulières.

Le musée de Buda-Pesth, dont le gracieux et admirable envoi est si important et si considérable que l'on sera obligé de le montrer en deux séries, garnit à lui seul de nombreuses vitrines, arrangées avec un soin et un goût extrêmes par M. Vachon et son secrétaire, le dévoué et infatigable M. Ollagnon. Cette collection comprend plusieurs classes d'objets, tous extrêmement curieux et instructifs surtout au point de vue décoratif. En effet, l'influence orientale se fait sentir partout, mais modifiée par les aspirations hongroises au point de former un art purement national. Cet art a enfanté des chefs-d'œuvre d'une grâce et d'une originalité étonnantes, particulièrement en broderies. Parmi celles de provenance hongroise, conservées dans les vieilles familles du pays, la pièce capitale est sans contredit la robe de Catherine de Brandebourg en velours épinglé, bleu foncé, brodé au passé, or et argent. Viennent ensuite plusieurs bonnets; une bordure de drap de lit ornée de fleurs de grenade en soie polychrome; une bordure de fleurs et d'oiseaux exécutée en 1710, ainsi que l'indique l'inscription brodée; un devant d'autel

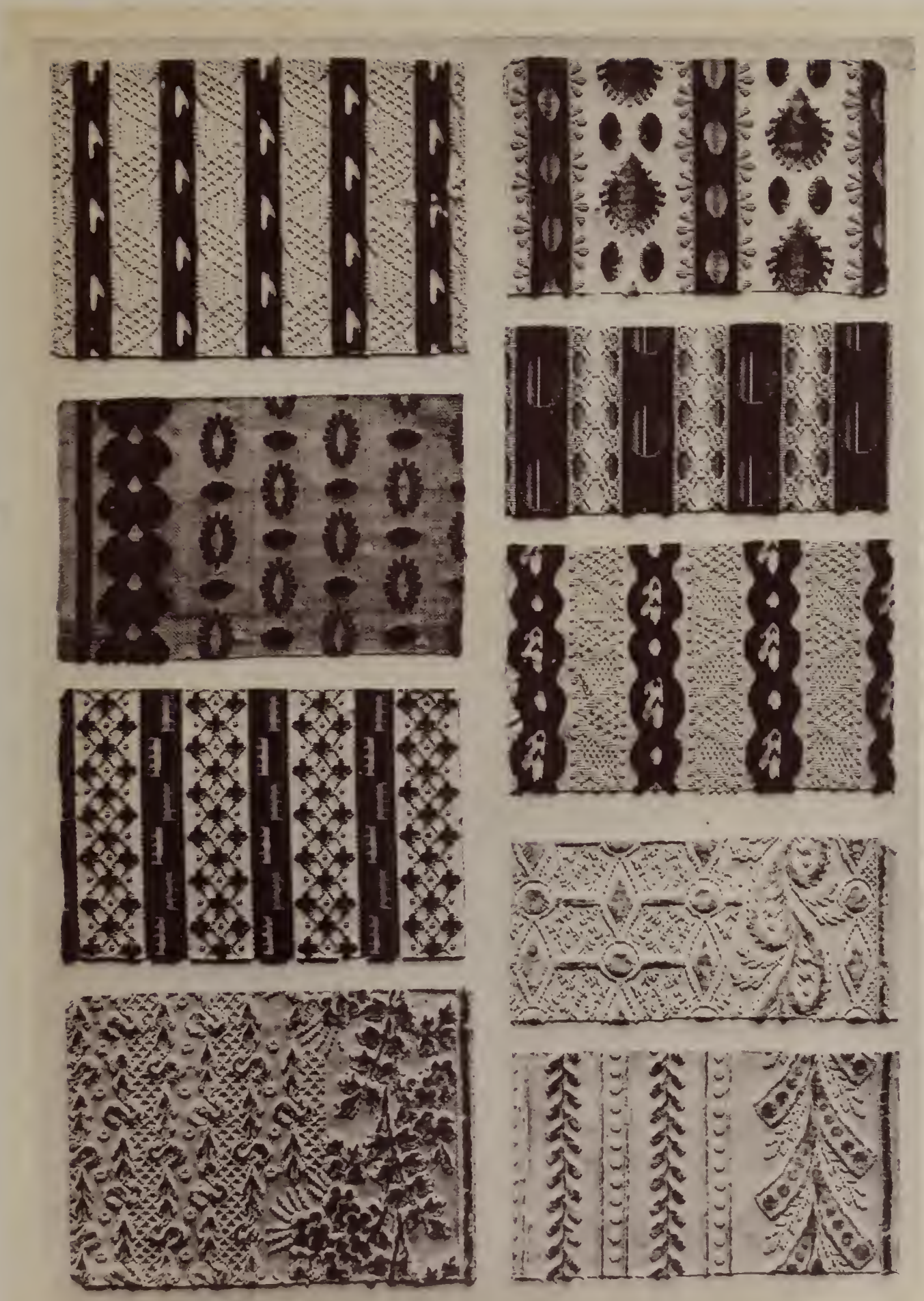
Fragment de ruban façonné de la fabrique lyonnaise. (Exposition de Saint-Etienne.)

formé de têtes d'anges alternant avec des fleurs, daté de 1665. Les broderies en laine sur toile sont aussi fort belles et d'une richesse d'ornementation très remarquable, obtenue au moyen de fleurs simplifiées, de dessins géométriques ou de rares animaux; elles sont presque toutes faites pour l'embellissement d'oreillers. Quant aux broderies de provenance bosniaque, elles sont en soie sur toile et principalement appliquées aux deux extrémités d'essuie-mains pittoresques et charmants. Parmi les tissus nous signalerons les curieux tabliers, garnis de franges, que les femmes vallaques portent par derrière. Enfin la série très intéressante des tapis peut se partager en deux groupes comprenant : l'un, 8 tapis recueillis en Transylvanie, où ils furent importés par les Turcs; leur décor est tiré de l'architecture, il y a des colonnes, des arcades, une coloration sobre, toutes choses qui montrent qu'ils étaient destinés à être suspendus pour accompagner et compléter la décoration de l'édifice; l'autre, 7 pièces tissées à la main dans le genre des Gobelins, ornées de dessins géométriques qui forment une mosaïque aux couleurs agréables et variées.

Le musée de Rome, grâce à la courtoisie de MM. le prince Oldescachi et Esculeï est représenté par quelques étoffes de haut prix, pièces rarissimes, comme : la chape, brochée en or et décorée au type si peu fréquent de l'Hom, cet arbre de la vie dans la religion persane que gardent les génies du bien et du mal représentés sous les formes de la gazelle et du faucon [1]; le velours de soie, frappé et contre-frappé sur fond broché et chenillé

1. Outre celui de Rome, les exemples connus appartiennent au trésor de Vienne, au Kensington Museum et, en France, à la cathédrale de Sens (Yonne).

RUBANNERIE (XVIIIe SIÈCLE).



PHOTOTYPIE A. QUINSAC & G. BAQUIÉ, RUE CLAUDE-BERNARD, PARIS

RUBANS FAÇONNÉS DE LA FABRIQUE LYONNAISE

(EXPOSITION TEXTILE DES ARTS ET DE L'INDUSTRIE DE LA LOIRE A SAINT-ÉTIENNE)

en or, du type de la famille lobée ou palmée; des fragments de parement aux armes de Palerme, etc. A côté de ces échantillons, presque uniques, se développe une longue scène d'aquarelles d'après les morceaux les plus importants de l'exposition des tissus, faite à Rome en 1884. Ce sont de véritables fac-similés et en particulier celles signées César Formilli; ces dernières sont d'une facture et d'un fini merveilleux, le rendu en est absolument incroyable, c'est positivement de l'étoffe. Ce procédé de reproductions nous paraît excellent et devrait être plus largement employé pour compléter les collections de musées ou d'associations industrielles.

En pendant à cette scène, au centre de la galerie, s'allonge la longue file des 72 cartons

Ruban façonné de la fabrique lyonnaise.

prêtés par le musée de Lyon : 24 sont consacrés au velours miniature, 24 aux droguets, 24 aux rubans de la première moitié du XIXe siècle. C'est une collection incomparable tant au point de vue technologique qu'au point de vue de la décoration de cette époque de Louis XVI où l'on vit apparaître les fleurettes gracieusement jetées, les rayures et leurs combinaisons infinies de lignes et de couleurs. Ces pages d'histoire de l'intérêt le plus vif et d'un enseignement indispensable sont méthodiquement classées et choisies avec un goût parfait par M. Terme, l'érudit conservateur lyonnais; pour en parler convenablement

Ruban façonné de la fabrique lyonnaise.

et d'une manière profitable, il faudrait son savoir ou bien la science profonde de notre regretté collaborateur M. Brossard.

M. Corroyer, le savant architecte et le collectionneur distingué, dont on connaît les beaux meubles et les riches sculptures, a bien voulu contribuer à l'éclat de l'exposition par l'envoi de neuf pièces de broderies anciennes. Nous citerons particulièrement un orfroi du XVe siècle, brodé au passé, une bannière du XVIIe et deux tableaux d'un fini de broderie remarquable, surtout dans la figure et les mains de la Vierge; le Saint Michel est d'une exécution semblable, mais la figure et les mains sont modelées à l'aquarelle.

Parmi les amateurs qui ont répondu avec empressement et bienveillance à l'appel de M. Vachon, M. de Farcy est assurément celui qui a fait le plus grandement les choses.

Sa collection renferme peut-être 150 ou 200 pièces, parmi lesquelles il en est d'un prix inestimable. Il faudrait presque tout nommer, tant cette collection est choisie. Aussi nous sommes forcés, bien à regret, de ne mentionner que quelques morceaux, comme la grande pièce signée Rossignol et celle composée de rinceaux et d'une frise, ornée de scènes religieuses; le couvre-pied en point coupé avec rosaces et dentelle particulièrement remarquables; la chasuble verte brodée de laine, de soie et de perles de jais coupées à la grandeur nécessaire pour la broderie; plusieurs orfrois, des morceaux d'applications d'un effet charmant, dont l'un est daté de 1538; un virle de Calvie travaillé à la main avec mélange de plusieurs procédés; un Christ du XVIe siècle; une bourse à bouquet de fleurs brodé sur

Ruban façonné de la fabrique lyonnaise.

satin avec encadrement de velours rouge brodé or et argent; un habit du XVIIIe sur lequel nous voyons apparaître les broderies, paillettes et clinquant dont les principaux fabricants furent Bonny et Dechazelles à Lyon.

La collection de M. Guillaume Beer, membre de l'Union centrale, est surtout formée de velours français, italiens et orientaux des XVe, XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Elle ne renferme pas moins de trente numéros, parmi lesquels neuf désignent des chasubles ou demi-chasubles italiennes à deux couleurs, jaune et rouge, jaune et vert, jaune et bleu, fort curieuses.

Ruban façonné de la fabrique lyonnaise. (Exposition de Saint-Etienne.)

Un tapis oriental décoré d'attributs de velours tissé sur fond or et jaune arrête beaucoup, ainsi que la bordure coquette d'un velours français gris à fleurs. Il en est de même des nombreux échantillons de franges et de galons de toutes les époques.

M. Ruffier-Lentuer n'a exposé que quatre broderies modernes, fort remarquables d'ailleurs comme faire, comme couleur et comme aspect. Celles qui nous ont le plus frappés sont les fleurs sur fond jaune pour meuble et le grand store sur tulle orné d'un paon d'une belle tournure décorative.

La vitrine de M. Fulgence renferme douze pièces anciennes fort intéressantes au point de vue de l'histoire et de l'ornementation des tissus. Ce sont des brocatelles de l'époque de Louis XIV, des damas et en particulier un drap d'argent de Louis XIII.

Les sept cadres que Mme veuve Bancel a bien voulu prêter à notre exposition renferment des étoffes reproduisant des portraits ou des tableaux tissés en manière de gravures au burin, aux tailles régulières et symétriques jusqu'à faire illusion. Ce sont de simples tours de force de fabrication et de mise en carte exécutés à Lyon.

Grâce à l'amabilité de M. le colonel Metzinger, les Stéphanois peuvent admirer la riche élégance et l'originalité décorative de quelques vêtements de hauts dignitaires annamites et tonkinois. Nous signalerons surtout un mouchoir brodé avec angles en métal, un manteau orné de dragons superbes, des guêtres et une robe jaune à décor dans lequel le bleu domine ainsi que l'or.

Enfin tout le fond de cette vaste galerie est occupé par le considérable envoi de M. Bing, le grand importateur des merveilles de l'industrie japonaise. Là, on ne s'en étonnera pas, éclate à chaque pas le splendide génie des décorateurs orientaux. On ne sait réellement ou l'on doit s'arrêter de préférence. Est-ce devant la série de ces robes de soie, brodées, brochées ou lamées d'or et d'argent avec une perfection que rien n'égale? Est-ce devant les frag-

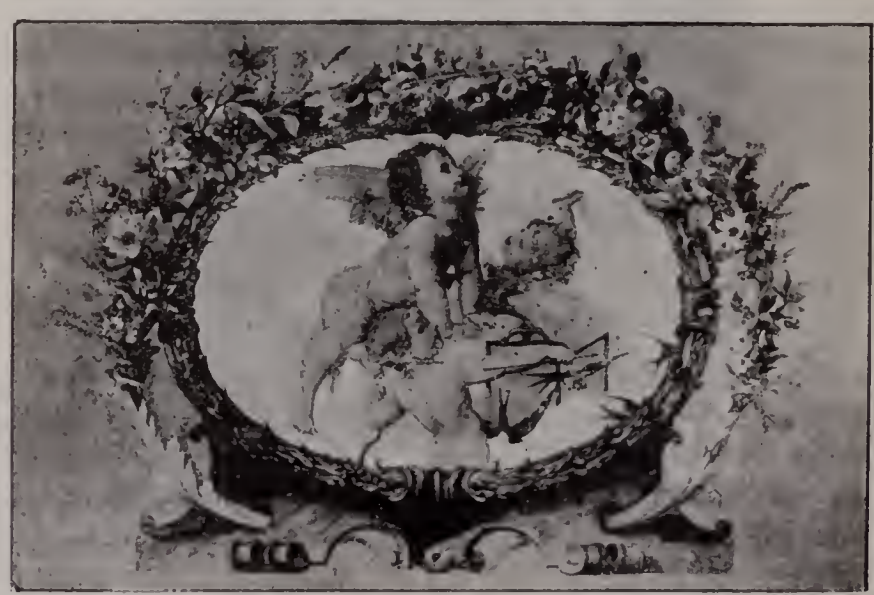
Siège avec broderie annamite. (Exposition textile de Saint-Etienne.)

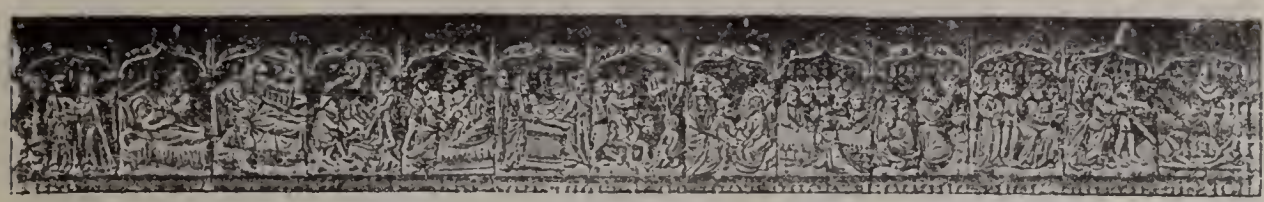
ments de ceinture ou d'obi au coloris d'une délicatesse charmante? Est-ce devant cette collection d'échantillons de tissus qui rivalisent de luxe, de splendeur et d'adorable fantaisie? Ici l'on trouve les semis et les combinaisons géométriques du plus grand effet; là ce sont des fleurs stylisées qui forment des rosaces, des motifs, des bordures d'une nouveauté captivante; ailleurs un fond sobre est tout à coup traversé par une volée d'oiseaux ou une lutte amoureuse de gracieux papillons; sur un fond uni d'un beau violet, voici des bandes de chauves-souris brodées d'or d'un effet surprenant, voilà maintenant des semis superposés étonnants d'invention et de dessin et des espèces de damiers ou d'écossais brusquement interrompus par le chrysanthème en rosace, les feuilles de mauve, ou bien les feuilles et les fleurs de kiri, cette marque particulièrement officielle. De nombreux paravents sont couverts d'échantillons du plus vif intérêt pour nos décorateurs de rubans. Ils trouveront aussi des modèles exquis, exubérants de délicatesse, de grâce et d'invention dans les boîtes multiples remplies de dessins industriels exécutés au Japon pour décors, fonds, etc. Ils devront également profiter de la rare occasion qui se représente à eux de faire connaissance avec ces broderies miraculeuses d'exécution, trésors de conceptions décoratives et de brillant coloris, représentées ici par 6 *Foukousas*, encadrés de bambou. Cette collection

comprend également deux immenses tentures, placées l'une dans la salle des Colonies, l'autre dans le grand escalier. Cette dernière sur fond rouge, avec texte en lettres d'or, est encadrée d'une large bordure polychrome où se sèment avec un art parfait des personnages, des fleurs et des animaux; c'est assurément l'une des plus belles que nous ayons vues. Enfin toutes ces richesses sont accompagnées de nombreux spécimens de la superbe publication *le Japon artistique*, ce recueil étonnant d'impressions, de fidèles reproductions et de bon marché qui, espérons-le, sera bientôt entre toutes les mains. Il permettra au moins à tout dessinateur, à toute école ou à tout fabricant d'avoir enfin par devers lui les copies fidèles de ces étourdissants modèles que l'on voudrait pouvoir posséder, étudier jusqu'à les savoir de mémoire, pour mettre à profit l'emploi admirable de la faune et de la flore et de leurs arrangements heureux variés à l'infini.

« De sentir à vouloir reproduire, il n'y a qu'un pas », a dit le peintre genevois Tœpffer. Que ce pas soit fait par nos fabricants, qu'ils s'éprennent de ces éléments d'études fécondes, qu'au besoin ils les copient au début pour savoir bientôt créer à leur tour des compositions analogues et complètement nouvelles! Qu'à côté de cette fleur nature qu'ils traitent souvent avec un talent supérieur, qu'à côté de ces mille combinaisons inspirées du XVIIIe siècle, ils osent mettre enfin quelque chose de franchement personnel. N'est-ce pas ainsi que les renaissances se font?

J. Passepont.





LA COLLECTION DE M. ERNEST ODIOT

Il n'est personne parmi les érudits s'occupant de l'histoire de l'orfèvrerie qui ne connaisse la merveilleuse collection de M. Ernest Odiot. S'il en est de plus riche sous le rapport du nombre, il n'en est guère de plus précieuse au point de vue de la qualité des pièces qui la composent, et qui sont toutes ou à peu près toutes, de premier ordre.

M. Ernest Odiot, un des fondateurs de notre musée des Arts décoratifs, est un de ces amateurs d'art dont la race tend malheureusement de plus en plus à disparaître. Passionné pour l'étude, épris de ce qui est vraiment beau, ayant surtout le goût des œuvres de grand caractère qui appartiennent aux origines de notre art français au moyen âge et au commencement de la Renaissance, il s'est de bonne heure attaché à ne s'entourer que de pièces d'une pureté absolue et d'une exécution irréprochable. Que son penchant l'ait poussé vers l'orfèvrerie, cela n'a rien de surprenant de la part d'un descendant de cette grande famille des Odiot, la plus ancienne famille d'orfèvres français, avec celle des Bapst, et dont la maison, toujours debout et glorieuse, compte plus de deux siècles d'existence. Il n'a pas toutefois ouvert aux seules œuvres de métal sa collection rare et exquise, et l'on y trouve plus d'un tableau dont s'enorgueilliraient les plus beaux musées de l'Europe. Ces peintures appartiennent pour la plupart à l'époque pour laquelle M. Odiot a une prédilection marquée, c'est-à-dire au XVe siècle ou au commencement du XVIe. C'est, par exemple, une admirable *Adoration des mages* de Bosco, un magistral portrait de Holbein, le *Geronimo Diodati* provenant de la fameuse collection Beeckford, une *Sainte Catherine*, de Memling, une *Vierge* de Mabuse, qui est tout à fait hors ligne, etc., etc.

Comment M. Ernest Odiot, ce chercheur patient et sévère, qui, depuis trente ans, a su réunir avec tant de science et de bonheur, ces merveilles d'art que nul mieux que lui ne saurait goûter et admirer, comment a-t-il pu prendre tout à coup la résolution de s'en séparer et de les livrer aux enchères publiques? Cela importe peu, sans doute, et il suffit aux collectionneurs, mis déjà en appétit par une telle nouvelle, de savoir qu'ils vont avoir cette occasion inespérée de se disputer et d'acquérir des trésors pour lesquels c'est un titre d'authenticité et de valeur que d'avoir appartenu à M. Odiot. La vente aura lieu à l'hôtel Drouot le 26 et le 27 avril, c'est-à-dire dans quelques jours. Tous les grands musées de l'Europe doivent s'y faire représenter. Espérons que les chefs-d'œuvre de cette collection ne s'en iront pas tous hors de France.

Le catalogue que nous avons sous les yeux, est précédé d'une préface due à la plume autorisée de notre éminent collaborateur, M. A. Darcel. Nous n'en ferons pas l'analyse et

n'en donnerons pas le commentaire. A signaler simplement les ivoires, les sculptures, les pièces de dinanderie et d'orfèvrerie, les émaux remarquables qui composent la collection, il faudrait trop d'espace, et les pages nous sont mesurées dans cette *Revue*. Les deux planches hors texte que nous publions donneront au lecteur une idée des objets d'orfèvrerie qu'elle comprend. L'une représente deux ceintures de dames nobles, qui sont de rarissimes spécimens de l'orfèvrerie civile au XIVe siècle. Elles furent trouvées dans un pot d'étain, au fond d'une carrière de grès, aux environs de Fontainebleau, il y a quelques années. Elles étaient fort endommagées. M. Alfred André les a fort habilement rétablies pour M. Odiot dans l'état où nous les voyons. L'une de ces ceintures est composée de soixante-douze petites pièces en argent, ciselées et dorées avec fonds émaillés, fixées sur un galon rouge et or. Les pièces sont de deux modèles différents; aux extrémités on voit une agrafe et un pendant, formés d'une rosace, et au centre la Vierge, debout, portant l'enfant Jésus; le pendant, à double face, a comme pendeloque une assez grosse perle fine. L'autre ceinture se compose aussi d'une agrafe et d'un pendant à double face, en forme de rosace lobée, ayant au centre une tour du haut de laquelle sort un buste de femme, et une pendeloque qui est une perle d'émail bleu. Sur le galon sont rivées au *passant* décoré d'une fleur émaillée soixante et une petites pièces en argent doré de deux modèles, avec fonds émaillés de couleur différente. Ces « ceintures d'orfèvrerie » que l'on trouve fréquemment mentionnées dans les inventaires, parmi les joyaux de grandes dames, ne sont guère connues que par les miniatures des manuscrits.

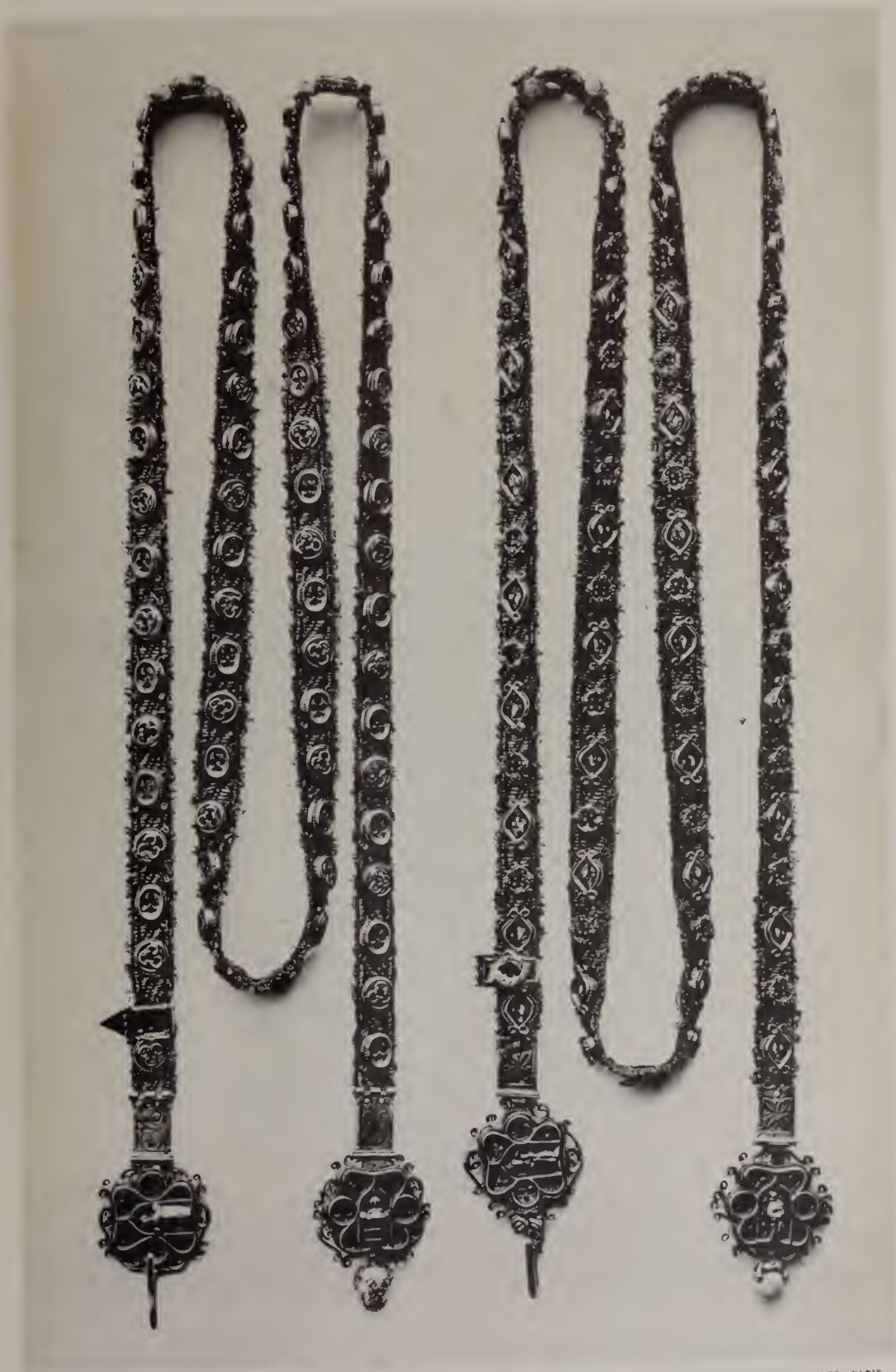
La planche hors texte sur laquelle nous avons fait reproduire quelques-unes des pièces d'orfèvrerie les plus intéressantes de la collection Odiot, nous montre d'abord un très beau reliquaire quadrilobé, en cuivre doré et émaillé (n° 46 du Catalogue). Au centre, est un fort cabochon de cristal de roche entouré d'une bordure circulaire. Autour, les quatre lobes sont formés de petites plaques de cuivre doré, portant chacune un des Évangélistes assis devant un scriptional, accompagné de son nom et de son symbole; les vêtements sont seuls émaillés; les carnations, les légendes et attributs sont gravés avec la plus grande finesse. A côté de cette pièce, qui est d'un travail allemand, se trouve une petite châsse-reliquaire en forme de maison, en cuivre, gravée, dorée et émaillée (n° 48 du Catalogue), d'un travail limousin du XIIIe siècle. Le sujet principal représente le meurtre de Thomas Becket, évêque de Canterbury. Les personnages se détachent en cuivre doré sur un fond d'émail bleu; les têtes sont rapportées et ciselées en relief.

Au milieu de la planche est un magnifique calice (n° 57) avec sa patène, en argent doré, ciselé et gravé, en partie émaillé. La base lobée et ajourée supporte un piédouche décoré de rayons et terminé par clayonnage; au-dessus, le nœud est formé de huit portiques gothiques sous lesquels sont autant de petites statuettes de saints qui se détachent sur un fond d'émail bleu ou vert. La coupe est également décorée de rayons. Quant à la patène, elle est ornée, au centre, d'un médaillon circulaire d'émail bleu sur lequel apparaît, en réserve d'argent, gravé, la Vierge portant l'Enfant, assise sur un trône. Cette pièce remarquable est de travail français du XVe siècle. C'est un curieux spécimen de la transition de l'orfèvrerie gothique à celle de la Renaissance.

Rien de gracieux comme le petit reliquaire en cuivre gravé et doré, enrichi de pierres fines, que notre planche montre à la droite du calice. Il est quadrangulaire, en forme de maison, avec toiture à rampants surmontée d'un faîtage tubulaire. Quatre petites figures d'animaux forment les pieds. Sur la face, dans une niche ogivale, la Vierge est assise, portant l'enfant Jésus, presque en ronde bosse. Le devant et les côtés sont décorés de rinceaux gravés et enrichis de nombreux cabochons de pierres fines. Tout cela est du travail le plus achevé.

Enfin la petite statuette de la Vierge (hauteur, 20 centimètres) est un intéressant spécimen

ORFÉVRERIE (XIVe SIÈCLE)



PHOTOTYPIE A. QUINSAC & G. EAQUIÉ, RUE CLAUDE-BERNARD, PARIS

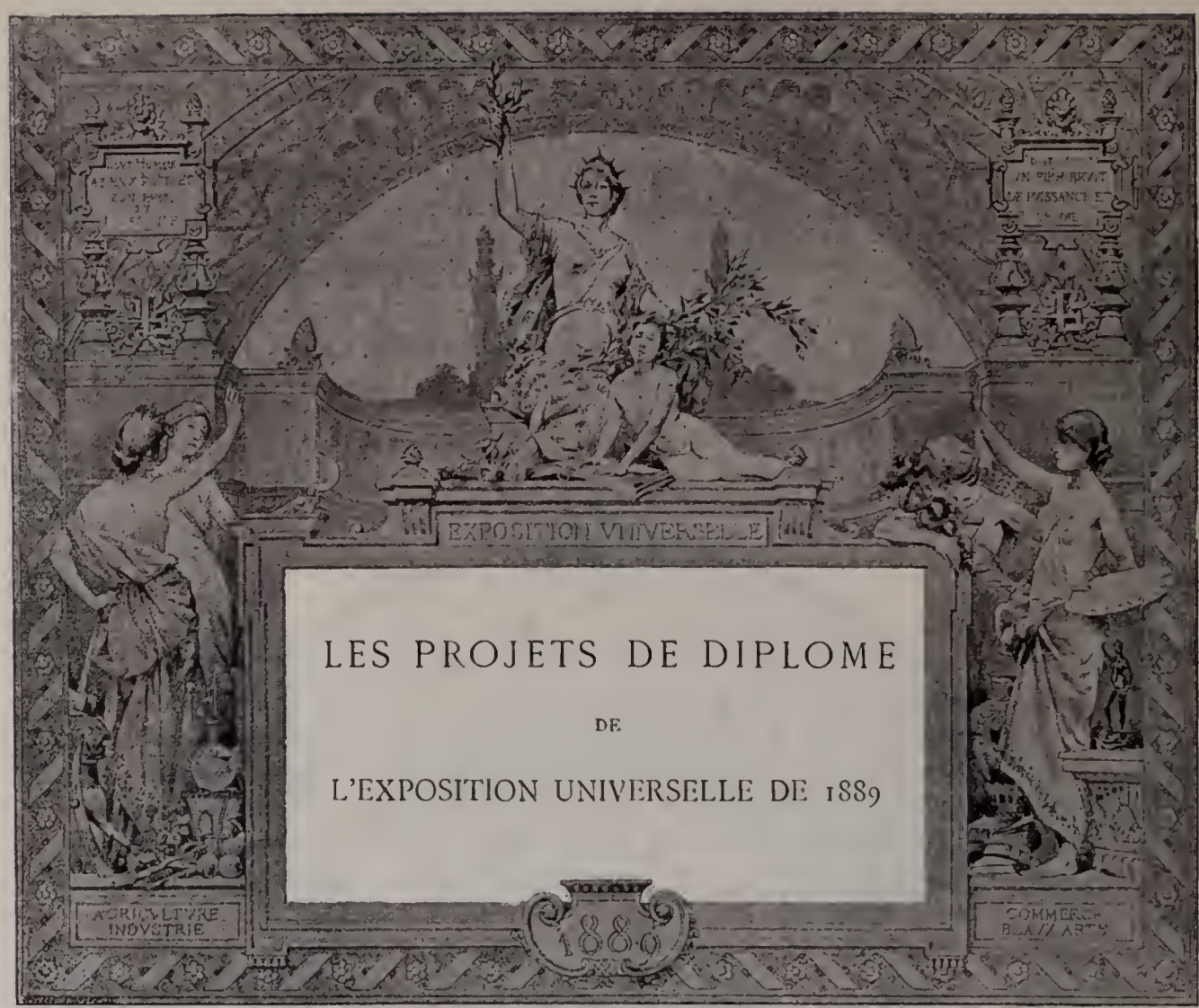
CEINTURES D'ARGENT CISELÉES ET DORÉES AVEC FONDS ÉMAILLÉS

(TRAVAIL FRANÇAIS DE LA SECONDE MOITIÉ DU XIVe SIÈCLE)

(Collection de M. Ernest ODIOT)

du travail du bronze au XIIIe siècle. Elle est assise sur un siège demi-circulaire, décoré de trois figures gravées, debout, sous des arcades. Ses yeux sont en perles d'émail et son manteau agrafé par un saphir cabochon.

Ces seules pièces qui ne sont pas, assurément, les plus importantes de la collection de M. Ernest Odiot, suffisent, cependant, à marquer son originalité et le caractère très particulier qui la distingue : c'est-à-dire que les œuvres acquises par cet amateur érudit et délicat proviennent toutes d'un choix éclairé pour ce qui est rare et parfait, pour ce qui est instructif et suggestif, pour ce qui touche à quelque point de l'histoire ou contribue à donner un renseignement inédit sur les procédés techniques des industries d'autrefois. A cet égard, la vente, qui va avoir lieu le 26 avril, sera une bonne fortune pour les musées et pour le public.



Projet de diplôme des récompenses de l'Exposition universelle de 1889, présenté par M. Louis Bonnier, architecte (l'un des cinq projets choisis pour l'exécution définitive).

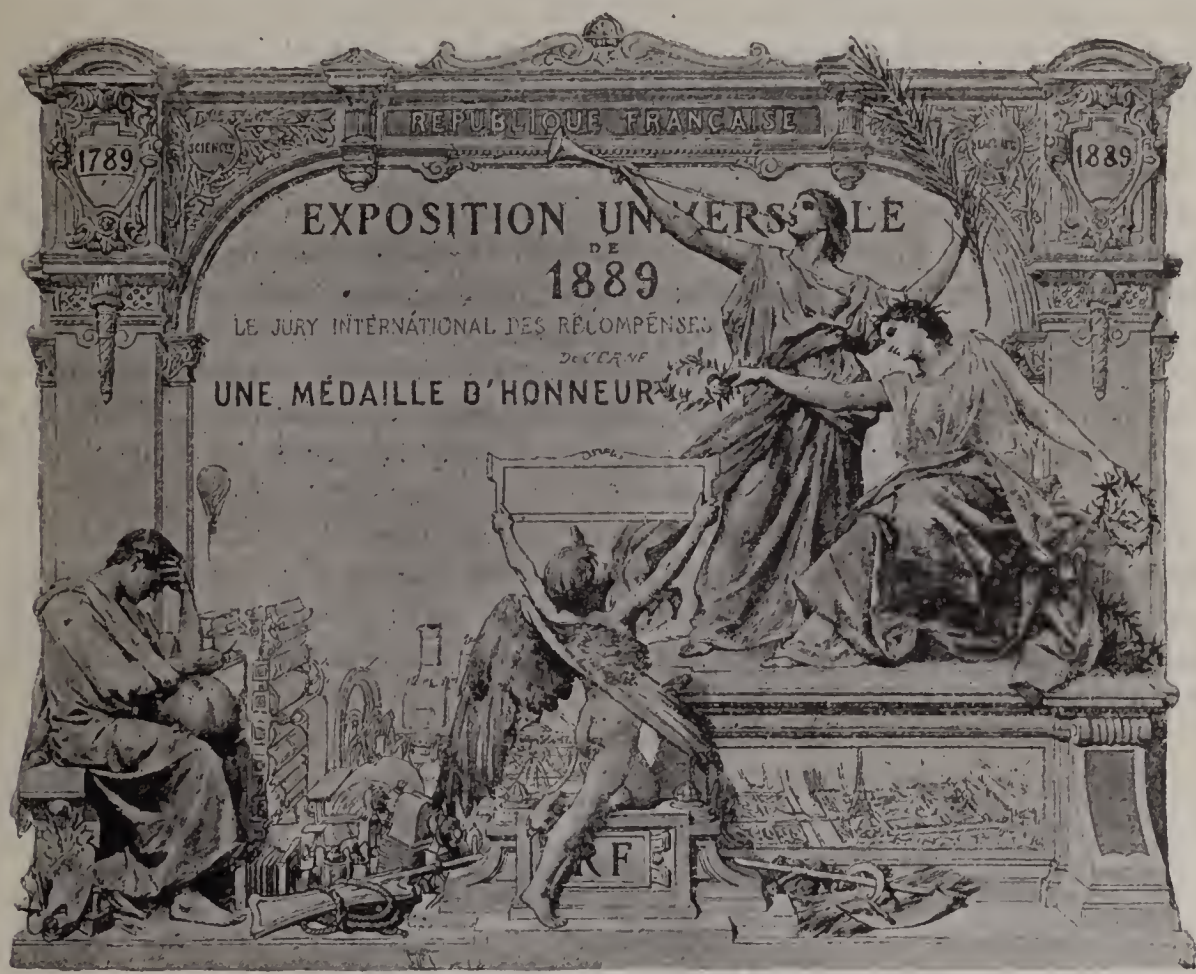
Lors de l'exposition du premier concours ouvert à la fin de l'année dernière pour le projet de diplôme des récompenses de l'Exposition universelle et dont les résultats furent montrés dans une des salles de l'Hôtel de Ville, nous annonçâmes à nos lecteurs notre intention de reproduire dans la *Revue des Arts décoratifs* les cinq projets qui, d'après les termes du programme, devaient être primés et donner lieu à un concours de second degré.

Ce deuxième concours a été jugé il y a deux mois, et c'est le projet de M. Galland qui a été définitivement adopté par le jury entre les cinq. Cette décision est conforme à nos prévisions.

Malheureusement, il nous est impossible de reproduire dans notre Revue, ainsi que nous l'aurions voulu, les cinq projets entre lesquels le jury avait à fixer son choix. Pour le projet de M. Galland, la direction de l'Exposition universelle s'est refusée à nous donner l'autorisation nécessaire, faisant valoir cette raison qu'on veut conserver aux exposants, qui recevront le diplôme, à la fin du grand concours international de 1889, la primeur de l'œuvre de l'éminent artiste. Pour deux autres projets, ceux de MM. Henri Danger et Michel-Lançon, nous avons rencontré des difficultés d'une autre sorte : les procédés de dessin qui ont été employés par les auteurs rendaient l'exécution de la gravure presque

impossible, étant donné que nous désirions publier sans retouche et sans interprétation de burin ces œuvres originales. Après divers essais nous y avons renoncé.

Voilà pourquoi nous ne publions aujourd'hui que deux seulement des cinq projets, admis au concours du second degré. Ce sont ceux de M. Louis Bonnier, jeune architecte du plus grand mérite, qui a donné un concours précieux à M. Paul Sedille pour les travaux d'architecture à l'exposition du Champ-de-Mars, et de M. Ed. Michel-Lançon, le peintre distingué que plusieurs journaux ont, à tort, confondu avec le sculpteur M. Lançon.



Projet de diplôme des récompenses de l'Exposition universelle de 1889, présenté par MM. Daniel Dupuis et Georges Duval (l'un des cinq projets choisis pour l'exécution définitive).

M. Ed. Michel n'en est pas à son premier succès dans ce genre de composition. Déjà notre société de l'Union centrale des Arts décoratifs a dû lui décerner les deux premiers prix qu'elle avait institués en 1880-1882 pour le concours du diplôme de ses expositions. M. Ed. Michel a, depuis lors, ajouté à son nom celui de Lançon, qui est le nom de sa mère. Mais il n'est pas parent du sculpteur.

Ceci dit, voici la très sommaire description des cinq projets primés :

A tout seigneur, tout honneur. M. Galland, qui a obtenu le prix et dont l'œuvre est adoptée pour le diplôme de l'Exposition de 1889, a figuré un char, le char du Progrès, traîné par deux lions qui rappellent ceux que M. Dalou est en train d'exécuter pour son admirable monument en l'honneur de la République. Il est escorté par des femmes personnifiant les cinq parties du monde et qui ont chacune les attributs et le costume de la race qu'elles représentent. Sur le char se tient le Progrès, figure d'homme radieuse de génie, tenant à la main la palme de victoire. L'encadrement est d'une élégance et d'une richesse d'ornementation que laisse concevoir la science architecturale de M. Galland.

Le projet de MM. Daniel Dupuis et Georges Duval, d'un dessin extrêmement soigné, n'est pas d'une originalité très tranchée. Il comporte deux figures, la France et la Renommée, en des poses consacrées, l'une distribuant des couronnes et l'autre soufflant dans une trompette. Nous le reproduisons ici.

De grandes qualités sont à signaler dans le projet de M. Bonnier, que nous reproduisons également. Au centre, sont assises deux figures symbolisant la France et la Paix. Le cartouche réservé à la suscription du diplôme leur fait un socle monumental. De chaque côté du socle figurent l'Agriculture et l'Industrie, le Commerce et les Beaux-Arts. Au-dessus de leurs têtes, deux écussons portent les inscriptions suivantes : *Tout homme a deux patries*, — Jefferson, et : *Point d'armes, un fier bruit de puissance et de joie*, — Victor Hugo. Ces figures allégoriques sont heureusement encadrées par une reproduction de l'arcade principale de la tour Eiffel.

Le projet de M. Michel-Lançon, que nous regrettons infiniment de n'avoir pu reproduire ici, est tout à fait remarquable. Au-dessus d'un entablement formant cartouche, la France est assise représentée sous les traits d'une femme calme et vigoureuse ; à ses côtés se tiennent un lion superbe et un enfant. A quelques pas, un génie porte le flambeau du progrès. Une autre figure de femme complète l'allégorie, résumée en cet aphorisme latin, qui la surmonte : *Lux in pace*. Aux angles supérieurs du projet, des écussons aux initiales R. F. De chaque côté du cartouche, sur deux panneaux décoratifs, des noms d'hommes illustres. Sous le cartouche, deux figures d'enfants.

Enfin, dans le projet de M. Henri Danger, prix de Rome et actuellement à la Villa Médicis, on voit la France adossée au tronc puissant d'un arbre, et qui tend les bras à deux figures allégoriques s'avançant vers elle : l'une est largement drapée, l'autre sans aucun voile. Derrière ce dernier groupe, se dresse la figure noble et sévère du Temps, dont les ailes sont éployées.

M. GUICHARD

FONDATEUR DE L'*UNION CENTRALE* DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

Au mois de février dernier est mort à Paris M. Guichard, l'initiateur et le président fondateur de la Société de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, qui porte aujourd'hui le titre légèrement modifié de Société de l'Union centrale des Arts décoratifs. Bien qu'en 1875 cet homme distingué eût donné sa démission, et n'ait plus depuis lors apporté son concours actif à l'œuvre de dévouement qu'il avait si puisamment contribué à créer, c'est avec les sentiments de profonds regrets et de sincère reconnaissance que nous apportons sur cette tombe à peine fermée, l'hommage qui est dû aux efforts généreux de cet ouvrier de la première heure. Si notre Société, poursuivant son but patriotique, a pu se développer et agrandir son champ d'action, si la cause qu'elle soutient a fait tant de prosélytes et compte aujourd'hui tant de soldats, si la doctrine de l'unité de l'art, soutenue avec éclat par des membres éminents de l'Union centrale, est entrée enfin dans les programmes de l'enseignement officiel et restitue aux industries décoratives la dignité et le prestige qui leur appartiennent, c'est parce que M. Guichard, avec sa petite phalange d'apôtres ardents et dévoués, a réussi, nous ne l'oublions pas, à vaincre les résistances opposées par la routine aux idées que nous défendons, et à constituer le premier noyau de

l'association qui, après bien des épreuves, assiste maintenant au triomphe de son incessante propagande.

Auguste-Désiré-Édouard Guichard naquit, le 5 mai 1815, à Saclay, près de Jouy-en-Josas (Seine-et-Oise). Il fit ses premières études artistiques chez un architecte; mais, entraîné de bonne heure par un goût prononcé pour le dessin ornemental, il fonda, très jeune encore, un atelier de dessin industriel, spécialement ouvert aux industries du papier peint, des imprimés sur tissus, soies et broderies. Un rare sentiment de la couleur, l'entente des combinaisons logiques et bien appropriées du décor à la matière pour laquelle il travaillait, une érudition précoce et dont il savait faire judicieusement l'emploi, lui valurent promptement d'honorables succès. Dès 1838, il obtenait à l'exposition des industries textiles de Valenciennes, une médaille de bronze, et, en 1839, le prix de concours de compositions industrielles à l'exposition de Vienne (Autriche).

Doué d'une imagination féconde, ses recherches opiniâtres contribuèrent beaucoup, à cette époque, à la prospérité des grands centres industriels. En 1854, MM. Durand frères, MM. Lemoine père et fils, de Lyon, signalaient « qu'ayant entrepris les impressions sur tissus de soie, la plus grande partie de leurs étoffes et les plus heureux dessins étaient l'œuvre de M. Guichard », que « le concours de ce grand artiste avait aidé au succès d'une industrie nouvelle en France ». A cette même date, Guichard apportait à l'industrie des broderies d'ameublement, à Tarare, des innovations qui supplantèrent les procédés employés jusque-là dans la région ainsi qu'en Suisse, donnèrent à la fabrication française un essor nouveau, et fournirent des modèles qui ont servi de type à la fabrication de l'article d'ameublement. Enfin, à Vizille, dans l'Isère, M. Revillod attestait que « les nombreuses et importantes créations de M Guichard avaient été appliquées avec un grand succès en impressions sur toutes sortes d'articles, impressions sur chaîne, tissus mousseline, soie, crêpe, foulard, meubles, châles, rubans, » etc., etc. Ce furent tous ces titres et l'incontestable talent dont témoignaient ses compositions décoratives qui lui valurent à l'Exposition universelle de 1855 une médaille de première classe.

Cependant, esprit logique et réfléchi, passionné pour la carrière qu'il suivait avec énergie et succès, Guichard se rendait parfaitement compte des difficultés qui entravaient les efforts de nos artistes de l'industrie dans le mouvement de renaissance qui commençait à se manifester en France. D'une part, le public n'était ni préparé par l'éducation, ni poussé par la mode à prêter attention aux œuvres des artistes de l'industrie. Vainement ceux-ci pouvaient faire preuve de bonne volonté! L'intelligence de la forme, des belles lignes élégantes, des ornements bien conçus et bien exécutés faisait presque complètement défaut. Chacun s'abandonnait à son instinct. Les Feuchères, les Klagmann, les Barye, produisaient des chefs-d'œuvre que bien peu d'amateurs étaient à même d'apprécier. D'autre part, les artistes de l'industrie avaient eux-mêmes toutes les peines du monde pour s'instruire, s'épurer le goût, se perfectionner dans la voie où ils s'aventuraient avec des ambitions subitement ranimées par le souffle de la littérature romantique qui pénétrait les âmes. Il fallait donc absolument trouver un moyen et pour secouer la torpeur du public, son indifférence à l'égard des productions de l'industrie, et pour fournir aux artistes décorateurs des exemples, des modèles de nature à les stimuler.

Cette nécessité de trouver quelque chose dans le sens que je viens de signaler s'imposait tellement, surtout aux yeux des hommes les plus intelligents du petit groupe des artistes de l'industrie, qu'en 1845 un essai d'association fut formé sous la présidence d'Amédée Couder, sous le titre de *Société d'art industriel*, et avec le concours aussi actif que dévoué de Klagmann. Guichard en était le secrétaire. Reprenant le projet qu'avait si bien formulé en 1796 le critique Eméric David, lorsqu'il réclamait la fondation d'un *Musée olympique*

M. GUICHARD

EX-PRÉSIDENT

de la Société de l'Union Centrale des Arts décoratifs

Mort en 1889

de l'école vivante des Beaux-Arts, et la réunion « des chefs-d'œuvre des habiles ouvriers vivants dans tous les arts », les créateurs de cette « Société d'art industriel » de 1845 préconisaient l'idée d'une exposition des produits des industries contemporaines organisée à un point de vue spécial et pour former le goût du public. Pendant plusieurs années, Klagmann poursuivit vainement la réalisation de ce projet, adressant mémoire sur mémoire au ministère de la maison de l'empereur Napoléon III, car il fallait de l'argent pour une exposition de cette sorte, et le concours de l'État semblait indispensable.

Enfin, en 1859, Guichard ayant été nommé vice-président de la société créée en 1845, puis dissoute et reformée sous le titre de *Société du Progrès de l'Art industriel*, la solution si longtemps cherchée fut finalement trouvée. Elle était bien simple, car elle consistait tout uniment à faire payer sa place à chaque exposant et à assurer avec le produit les services matériels de l'exposition. On put faire, en 1861, l'essai de ce système, grâce au concours du baron Taylor qui obtint la concession du Palais de l'Industrie, et auquel, en échange, fut remis le bénéfice réalisé par l'exposition, bénéfice applicable à une des sociétés de bienfaisance dont il était le président. Il n'était, il est vrai, que de 4.577 francs; mais un résultat était acquis, la preuve était faite qu'on avait trouvé le bon chemin pour arriver au but.

En 1863, M. Guichard renouvela sa tentative d'exposition. Cette fois, le succès fut décisif et aboutit à la création de la Société de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, dont il fut nommé président, et qui ne devait plus, dès lors, cesser de voir grandir son influence. Il y eut 763 exposants. On compta 116.000 visiteurs. Le bénéfice net fut de 28.688 francs. On en profita pour installer immédiatement, dans un local choisi place Royale (place des Vosges), le musée-bibliothèque à l'usage des artistes de l'industrie qui est actuellement, on peut le dire avec certitude, l'un des plus complets qui existent en ce genre. Des conférences furent organisées..... En un mot, la Société se mit résolument à la besogne, et l'on sait ce qu'elle a fait depuis.

Il n'y a pas lieu de s'appesantir ici plus longuement sur la part prise par Guichard à l'œuvre de l'Union centrale, car, pour rappeler ses travaux, son activité, les programmes qu'il écrivit, les conférences qu'il donna, de 1863 à 1870, il faudrait résumer toute cette période de l'histoire déjà si remplie de notre association. Mais il serait injuste, cependant, lorsqu'on évoque ces heures des laborieux débuts, de ne pas rendre hommage à l'admirable désintéressement avec lequel ces fondateurs de cette institution de l'Union centrale se vouèrent à leur patriotique et généreuse entreprise. En effet, lorsqu'il s'agit d'organiser l'exposition de 1863, les membres du comité, Guichard en tête, n'hésitèrent pas à s'engager à couvrir de leurs propres deniers les frais de l'entreprise, si celle-ci venait à ne point faire ses frais. Ils n'hésitèrent pas davantage à adopter dans leurs statuts l'article suivant, dont l'éloquence parlera au cœur de quiconque a le souci du bien public :

Art. 8. — *Tous les membres du Comité feront gratuitement les avances nécessaires à l'organisation de tout ce que le Comité se donne la tâche de fonder.*

C'est avec ce généreux entraînement, cette foi dans l'excellence du but que l'on voulait atteindre, cet oubli de soi-même que les pionniers de notre œuvre se mettaient à la tâche! Qu'il nous soit permis de rappeler ici les noms de ces premiers fondateurs qui méritent d'être inscrits en lettres d'or dans nos annales :

E. Guichard, architecte-décorateur, *président;* — Ph. Mourey, doreur et argenteur sur métaux, *1er vice-président;* — Lerolle, fabricant de bronzes d'art, *2e vice-président;* — Lefebure fils, fabricant de dentelles, *secrétaire;* — Turquetil, fabricant de papiers peints, *trésorier;* — Chocqueel, fabricant de tapis; — Hermann, constructeur-mécanicien; — Lenfant, fabricant d'étoffes d'ameublement; — Mazaroz, fabricant de meubles d'art; — Sajou,

adjoint au maire du XIIIe arrondissement, fabricant de modèles pour tapisseries; — Schœifer-Erard, fabricant de pianos; — Veyrat, fabricant d'orfèvrerie; — Bergon, banquier.

Pendant les dernières années de sa vie, Guichard, qui avait donné sa démission de président de l'Union centrale, en 1875, reprit ses travaux de décoration. Il publia divers ouvrages, notamment la remarquable reproduction des *Tapisseries du garde-meuble* (Baudry, éditeur, 1 vol. in-fol.) dont M. Alfred Darcel rédigea le texte. Il a cherché aussi à vulgariser les compositions ornementales des siècles passés, et donné successivement des dessins de décoration, des ensembles décoratifs, un travail intéressant sur l'« Harmonie des couleurs », une *Grammaire de la couleur*, véritable barème, traduit en plusieurs langues pour la composition de tous les tons avec les couleurs primitives, etc. Son activité, jusqu'à la fin, resta inépuisable.

V. Ch.

LISTE
DES ŒUVRES ACQUISES PAR
LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS
PENDANT L'ANNÉE 1888
(*Suite.*)

BOIS (*suite*).

Cuiller à manche côtelé terminé par un bouton en forme d'artichaut. Argenterie allemande. Fin du XVIe siècle.

Petit pied de vase en bronze ciselé et doré. Époque Louis XVI.

Entrée de serrure en bronze ciselé et doré. Époque du 1er Empire.

Ferrure de cabriolet en bronze ciselé et doré. Époque du 1er Empire.

Poignée d'espagnolette en bronze ciselé et doré. Époque Louis XV.

L'IMPROVISATEUR, statuette en bronze par Félix CHARPENTIER.

Deux figures d'ange debout. XIIe siècle.

Reliquaire quadrangulaire orné de cabochons en verre de couleurs. XIIIe siècle. Buste de saint Jean-Baptiste. Reproductions galvanoplastiques de MM. CUYPERS et STOLZENBERG à Buremonde (Hollande).

Couteau à virole et bout en or de deux tons, à ornements ciselés, à manche en composition imitant le jaspe. Époque Louis XVI.

Soixante-trois pièces diverses, reproductions d'objets d'art ancien par la galvanoplastie. Fabrique de MM. Elkington et Cie, à Londres.

TERRE ET VERRE

Assiette en porcelaine de Saxe. XVIIIe siècle.

Tasse en porcelaine tendre de Sèvres, 1778.

Couteau et fourchette à trois dents et à manche en porcelaine de Nymphenbourg. XVIIIe siècle.

Couteau à manche en porcelaine de Saxe. XVIIIe siècle.

Manche de couteau en porcelaine tendre de Mennecy. XVIIIe siècle.

Saucière ovale en porcelaine de Saxe. XVIIIe siècle.

Vase en porcelaine blanche partiellement dorée; fabrique de Furstemberg. XVIIIe siècle.

Couteau à manche en faïence de Moustiers. XVIIIe siècle.

Vase en faïence siculo-arabe. XVIe siècle.

Cuiller à sucre en porcelaine tendre de Tournay. XVIIIe siècle.

Sucrier en porcelaine tendre de Vincennes. XVIIIe siècle.

Verre à pied en balustre gaufré; verrerie de Venise. XVIe siècle.

Petit modèle de poêle en faïence émaillée en jaune d'ocre. Paris (?), fin du XVIIIe siècle.

Quatre panneaux de vitraux émaillés par M. Ph-J. Brocard. à Paris.

Assiette à décor bleu. Faïence de Quimper. XVIIIe siècle.

Deux couteaux à manches en porcelaine tendre blanche de Saint-Cloud. XVIIIe siècle.

Deux autres couteaux à manches décorés en bleu. Porcelaine tendre de Saint-Cloud. XVIIIe siècle.

Couteau et fourchette à deux dents à manches en émail fond bleu pâle. Allemagne, XVIIIe siècle.

Vase en verre violet marbré de jaune et

maculé d'or, à fleurs et feuilllages gravés. Fabrique de M. E. Léveillé, à Paris.

Assiette en porcelaine de Berlin. XVIIIe siècle.

Écuelle et son plateau en porcelaine de Saxe. XVIIIe siècle.

Coquetier en porcelaine tendre de Sèvres. XVIIIe siècle.

Tasse et soucoupe en porcelaine tendre de Sèvres. XVIIIe siècle.

Vase tubulaire en verre à deux couches, gris à l'intérieur et noir violacé à l'extérieur. Fabrique de M. E. Léveillé, à Paris.

Vase en verre en forme de conque, à décor gravé; — Vase cylindrique; — Vase ovoïde en verre à deux couches; — Grande gourde orbiculaire, verrerie émaillée. Fabrique de M. Émile Gallé, à Nancy.

Manche de couteau en porcelaine de Saxe. XVIIIe siècle.

Couteau à manche en porcelaine de Saxe. XVIIIe siècle.

Fourchette en argent à trois dents, à manche en porcelaine de Saxe. XVIIIe siècle.

Vase en verre à décor gravé. Fabrique de MM. Pannier frères, à Paris.

Assiette en porcelaine de Vincennes; décor de Ledoux. XVIIIe siècle.

Un vase et deux plats en grès émaillé. Fabrique de M. A. Delaherche, à Paris.

Vase ovoïde en verre fond rouge à décor gravé; — Grand verre cylindrique à couvercle bombé décoré de fleurs de chrysanthème en verre dépoli. Fabrique de M. E. Léveillé, à Paris.

Plateau ovale en porcelaine de Berlin. XVIIIe siècle.

Pot à pommade couvert en porcelaine tendre de Chantilly. XVIIIe siècle.

Tasse en porcelaine tendre de Sèvres, 1779; décor d'Évan.

Tasse en porcelaine tendre de Sèvres, 1755; décor de Fontaine.

Tasse en porcelaine tendre de Sèvres; décor Levé père. XVIIIe siècle.

Deux figurines de femmes debout; biscuit de porcelaine blanc. Fabrique de Paris; commencement du XIXe siècle.

Vase ovoïde fond bleu nuageux, décor au grand feu; — Plateau à bords contournés, décor carpe et branche de bégonia, porcelaine de la manufacture royale de Copenhague.

Tasse et soucoupe en porcelaine de Nymphenbourg. XVIIIe siècle.

Vase à fleurs en faïence de Nevers. XVIIe siècle.

Un grand plat, une petite bouteille et un poisson émaillé aux couleurs naturelles. Porcelaine de la manufacture royale de Copenhague.

Tasse et soucoupe en porcelaine tendre de Sèvres. 1754.

Coupe en forme de feuille. Porcelaine de Saxe. XVIIIe siècle.

Coupe à bords dentelés, et relevés, figurant une fleur de soleil. Porcelaine de Saxe. XVIIIe siècle.

Frise composée de dix carreaux décorés d'animaux et d'arabesques en relief, et un plateau décoré d'animaux marchant symétriquement. Faïence émaillée en céladon gris verdâtre. Fabrique de M. Deck, à Paris.

Plateau de soupière oblong en porcelaine de Saxe. XVIIIe siècle.

Compotier en porcelaine tendre de Vincennes (1749-1753).

Soupière de forme oblongue et son plateau en faïence fine de la fabrique de la rue Pont-aux-Choux, à Paris. Époque Louis XV.

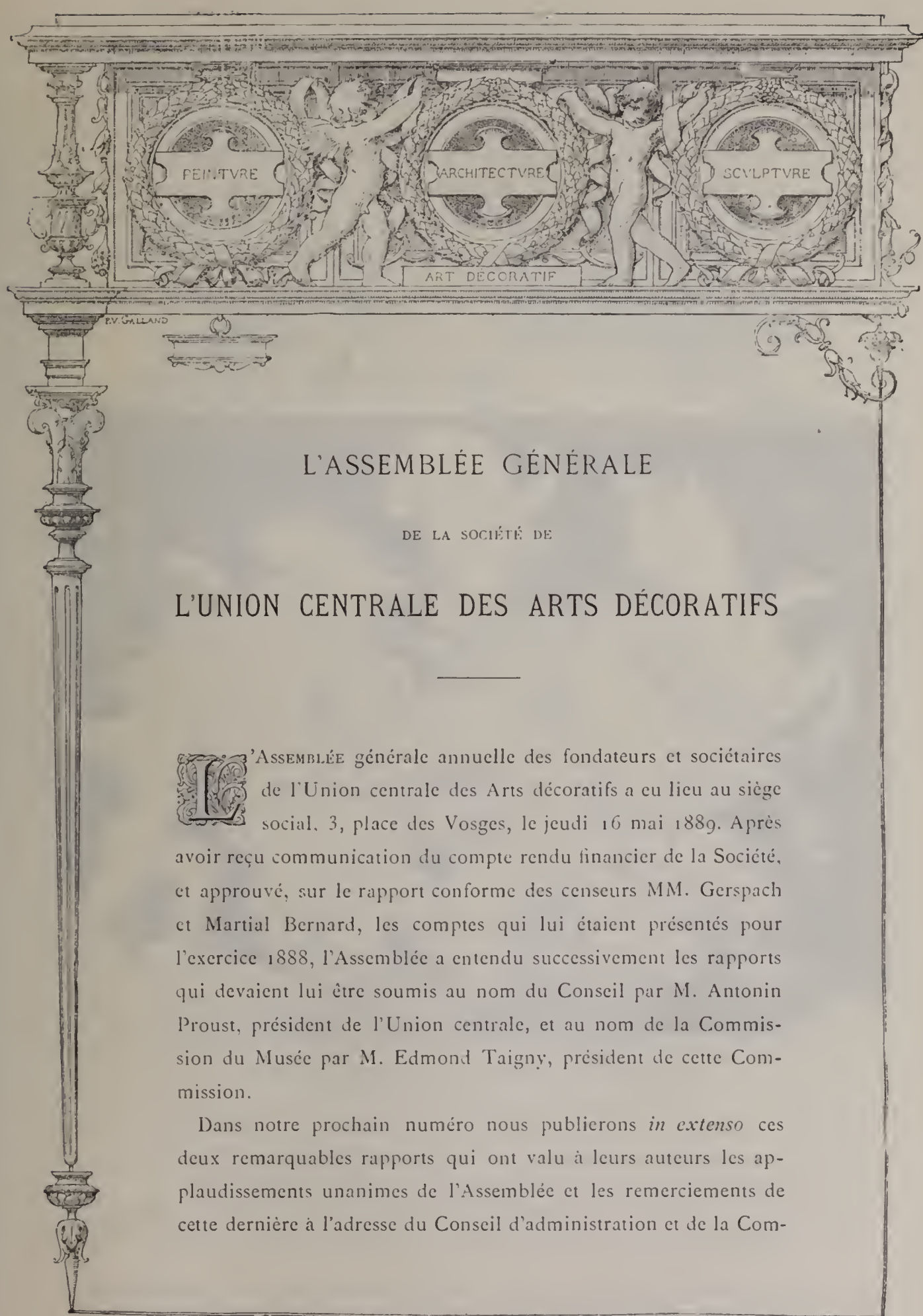
Petit plateau en verre gravé et émaillé. Fabrique de M. Émile Gallé, à Nancy.

Carreau rectangulaire provenant d'une frise. Faïence italienne. XVIIe siècle.

(A suivre.)

Le rédacteur en chef, gérant : VICTOR CHAMPIER.

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.



L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

DE LA SOCIÉTÉ DE

L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

L'Assemblée générale annuelle des fondateurs et sociétaires de l'Union centrale des Arts décoratifs a eu lieu au siège social, 3, place des Vosges, le jeudi 16 mai 1889. Après avoir reçu communication du compte rendu financier de la Société, et approuvé, sur le rapport conforme des censeurs MM. Gerspach et Martial Bernard, les comptes qui lui étaient présentés pour l'exercice 1888, l'Assemblée a entendu successivement les rapports qui devaient lui être soumis au nom du Conseil par M. Antonin Proust, président de l'Union centrale, et au nom de la Commission du Musée par M. Edmond Taigny, président de cette Commission.

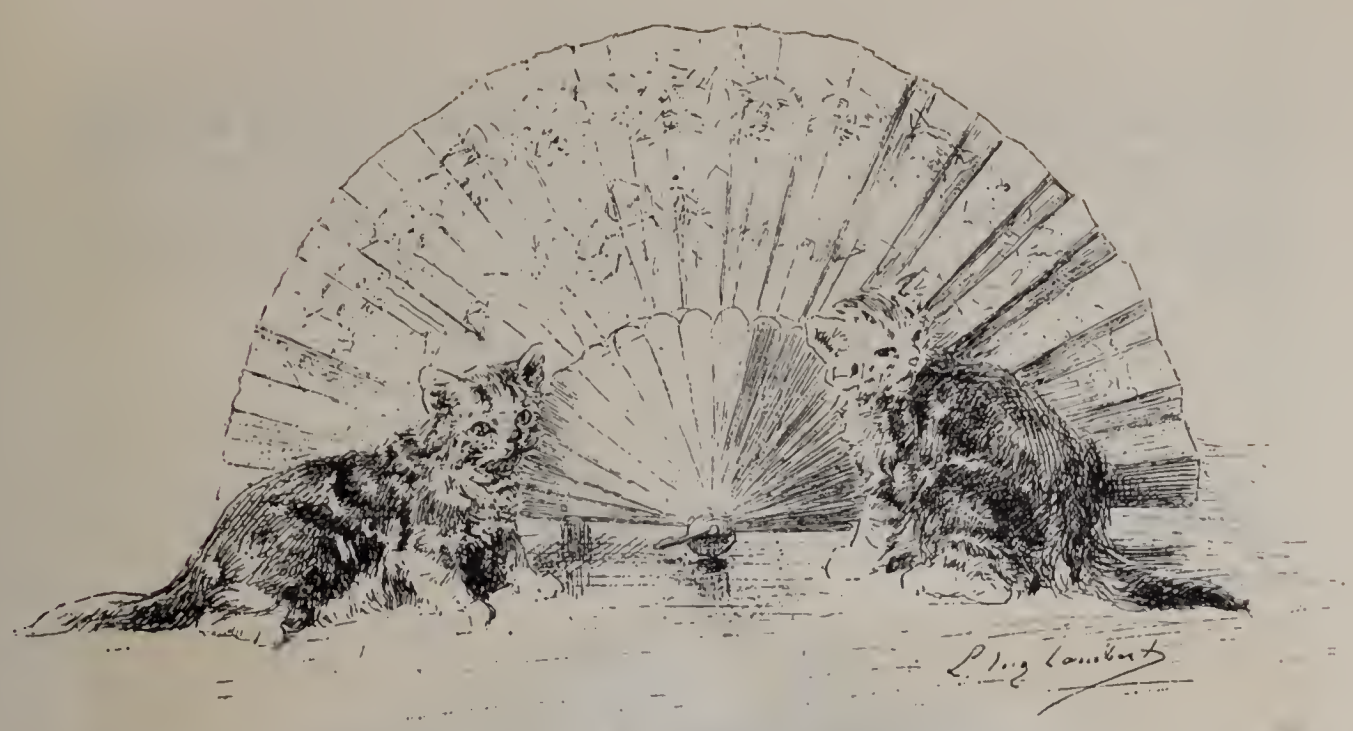
Dans notre prochain numéro nous publierons *in extenso* ces deux remarquables rapports qui ont valu à leurs auteurs les applaudissements unanimes de l'Assemblée et les remerciements de cette dernière à l'adresse du Conseil d'administration et de la Com-

mission du Musée qui, chacun en ce qui les concerne, ont su donner à la marche de l'Union centrale des Arts décoratifs une impulsion qui fait si heureusement augurer de l'avenir de l'œuvre.

L'Assemblée générale, avant de se séparer, a ratifié, à l'unanimité, l'élection de trois membres du Conseil, MM. Davanne, Rossigneux et A. Templier, élus récemment en remplacement de MM. Biais, Jumelle et Marienval, décédés, et elle a réélu à l'unanimité les dix membres de ce Conseil tirés au sort annuellement pour être soumis à la réélection.

MM. Gerspach et Martial Bernard ont également, et à l'unanimité, été réélus censeurs pour l'exercice 1889.

Dessin de M. Ch. Lameire pour une composition décorative.



Éventail composé par M. Eugène Lambert (dessin de l'auteur).

L'ÉVENTAIL MODERNE

Cette élégante et légère industrie de l'éventail, qui doit, avant tout, suivre à l'infini les caprices de la mode et les variations du goût, produit chaque jour mille petits chefs-d'œuvre qui se succèdent à la file, sont enlevés dès leur apparition, puis remplacés par d'autres, et nous montrent tout ce que peuvent le génie français et l'esprit parisien.

Que de gracieux modèles ont passé dans des mains de personnes qui ont su en apprécier tout le charme! Il n'est pas de grand mariage à l'étranger, d'union princière ou un éventail de style, venu de Paris, n'ait figuré dans la corbeille de noces. Quelle est la mondaine qui ne tient pas à posséder l'objet délicat, créé pour une de nos premières maisons et monté par elle, que ce soit une œuvre d'art sérieuse, ou un brimborion exquis? Aussi n'y a-t-il guère, à l'heure qu'il est, de rivalité à craindre pour la France. La concurrence des grands fabricants de Vienne s'est fait sentir à un moment. Il existe un goût viennois, qui se traduit par des inventions séduisantes. L'Autriche fournit, en outre, des matières inappréciables pour une industrie spéciale, entre autres des bois d'une essence très fine. Les éventails autrichiens ont obtenu, il est vrai, un certain succès; ils ont acquis droit de cité sur les principaux marchés de l'Europe, tout comme les éventails espagnols; mais ils n'ont pu prendre le premier rang qui appartient à bon droit aux œuvres de nos industriels français. La vogue dont ils ont joui a même été, à un certain degré, passagère.

Notre fabrication, évidemment, est florissante. Elle est éloignée de tout déclin; elle vient encore de se livrer à de nouveaux efforts, pour se préparer à prendre part au glorieux

tournoi de l'Exposition universelle. Il est bon cependant que nos maîtres éventaillistes, que nos industriels, dont la réputation est faite depuis longtemps, continuent de s'inspirer avec soin des principes auxquels ils ont dû leur renom. Ils ont à suivre fidèlement certaines données premières; dans les recherches auxquelles ils s'abandonnent, dans leurs spéculations au point de vue décoratif, ils ne doivent pas cesser de tenir compte des exigences qui viennent du rôle même imposé depuis longtemps à l'éventail.

I

Si l'on regarde, dans une collection particulière ou dans une exposition rétrospective,

Éventail de M. E. Duez. (Dessin de l'auteur.)

les éventails d'autrefois, on trouve qu'ils présentent plus d'une différence avec ceux que nous recherchons aujourd'hui. Les dimensions se sont augmentées; la forme s'est relativement alourdie. On veut de nos jours qu'un éventail tienne sa place dans les mains, il faut qu'on le voie, au théâtre, dans un salon, dans une fête. Pour permettre de l'étaler davantage, les fabricants ont peu à peu allongé les branches, et donné une plus grande extension à la feuille qui s'y trouve encadrée; ils ont développé l'ornementation des motifs.

L'éventail doit pourtant demeurer léger; si nous cherchons les lois qui président à sa fabrication, il faut bien noter, tout d'abord, qu'on lui a enlevé tout ce qu'on a pu de la substance qui le compose. La monture a été découpée; l'ivoire et la nacre ont été repercés, taillés, ajourés; le bois a été aminci, atténué, finement réduit. La soie et le vélin ne pèsent guère d'habitude; il faut que l'éventail se déploie et s'ouvre comme une aile.

Il y a certains problèmes qui se posent dès le début, et qui, en général, sont résolus sans peine. En suivant les transformations récentes de l'objet qui nous occupe, nous devons nous attacher aux fantaisies de la mode, que tout industriel intelligent a dû accepter, après avoir reconnu qu'elles avaient leur raison d'être.

Le genre Watteau — à employer ici un mot qui s'est vulgarisé dans le domaine commercial

sans être tout à fait exact en matière de critique d'art — le genre galant plutôt, s'est trouvé démonétisé, par l'abus même qu'on en a fait depuis de longues années. Les pastorales et les bergeries, les sujets qui rappellent les compositions de Boucher, les petits Amours volant dans l'air, les jardiniers d'opéra-comique, les Tircis apportant des tourterelles, tous les personnages coquets et mièvres qui ont figuré dans la décoration du XVIIIe siècle, ont enfin porté la peine de leur banalité bien reconnue. Aucun essai de renouveau n'est parvenu à leur rendre la vie. La haute industrie a subi d'autres influences; elle s'est inspirée, dans le choix des motifs qu'elle préfère, de la modernité qui nous entoure; elle a adopté un certain ordre de sujets, traités par des peintres habiles; elle a accepté une part d'impressionnisme. L'art du Japon met partout son empreinte; dans l'éventail aussi on peut retrouver la trace d'un japonisme délicat, fin et naïf. Cet apport de l'extrême Orient est assez large; il se révèle dans le caractère des scènes ou des détails retracés par le peintre;

Après la pluie, vient le beau temps. (Projet d'éventail par M. Gustave Jacquet.)

il se manifeste aussi dans l'ornementation et le travail des montures, dans certaines applications ou reliefs transportés sur l'objet et dans une lutte ingénieuse pour faire valoir dans le petit et le menu des effets nouveaux, encore étrangers à notre goût européen.

On sait comment se fait la fabrication d'un éventail. Cette industrie, en France, a son foyer à Paris, et elle a besoin de recourir à plusieurs autres industries parisiennes. Une partie du travail, celle qui a trait à la monture, est cependant centralisée dans une région spéciale qui appartient au département de l'Oise. Dans plusieurs localités voisines, moitié rurales, moitié ouvrières, Méru, Sainte-Geneviève, Andeville, les habitants vivent presque exclusivement du produit de la tabletterie appliquée à l'éventail. Ils travaillent le bois et le vernissent; ils préparent, pour la monture, l'os, l'ivoire et la nacre. Ils font le guillochage et la sculpture. Ils exécutent, quelle que soit sa forme, la branche de l'éventail; Paris fait la feuille et les ouvrages rares, ceux qui sont confiés habituellement à des artistes consommés.

C'est ainsi que se poursuit la division du travail; l'industriel parisien s'adresse à d'autres spécialistes, suivant le but qu'il se propose d'atteindre; il fait appel aux brodeurs, aux

fabricants de dentelles. Il a enfin à son service les peintres exercés qui lui apportent une aquarelle ou une gouache.

Il semble presque inutile d'en faire la remarque, l'éventail de choix est, naturellement, celui ou s'est marquée la main d'un artiste. Tout le monde connaît quelques modèles signés des maîtres du pinceau, qu'on a vus passer à nos Expositions. Plus d'un grand artiste, obéissant à une fantaisie, ou acceptant une commande, a porté un jour ses qualités les plus vives dans une peinture destinée à faire le plus bel ornement d'un éventail. Il y a, en outre, toute une classe de travailleurs habiles attachés aux grandes maisons qui, parfois, se sont fait une réputation bien méritée, et qui expriment les idées, au jour le jour, nécessaires à une industrie qui vit par la vogue. Ils luttent, ils innovent, ils renouvellent le fonds de sujets qui s'épuise. Ils sont, il est vrai, condamnés à suivre de pures conventions; leur

Éventail de Mme Cécile Chennevière, exécuté par M. Duvelleroy et acheté par S. M. la reine de Portugal. (Tous droits réservés.)

art touche à la fausseté, et ils s'y laissent aller, bon gré mal gré. Mais, d'autre part, à parler avec impartialité, que d'efforts, que de recherches, quelle dépense d'ingéniosité, que de chefs-d'œuvre d'exécution, à s'en tenir simplement aux résultats! Il faut oublier le désir de la vérité, l'amour de la nature qu'on peut avoir au cœur, pour se souvenir seulement qu'on se trouve en face d'un art joli, précieux, pomponné et, pour ainsi dire, absolument chimérique.

Il ne peut être question ici d'éventails de pacotille, de ceux qui sont fabriqués pour être expédiés dans des pays éloignés, où le goût n'est pas encore formé et ou l'on aime les couleurs vives et tranchées, les compositions accentuées et incohérentes. Nos marchands produisent en abondance des éventails d'un prix modeste dont la décoration est peinte à la main. Il s'agit presque d'un travail d'ouvrier. Il n'y a pas, non plus, à s'occuper de ces produits qui ne dépassent pas un certain niveau. Il faut revenir à ces éventails d'artistes distingués qui atteignent des prix élevés et qu'on peut considérer comme des œuvres originales.

II

Parmi les maîtres du genre, en reprenant les choses à quelque distance de la génération

présente, on peut citer : Chaplin, Hamon, Faustin Besson, Eugène Lami, Baron, de Beaumont, etc. De nos jours même, nous mentionnerons d'autres noms d'artistes; vous les trouverez surtout groupés à l'Exposition des aquarellistes. Parcourez les galeries ou sont réunies les œuvres des membres de cette société, vous apercevrez, chaque année, de gracieux modèles. Mme Madeleine Lemaire peint des scènes familières, des intérieurs discrets ornés de fleurs; M. John Lewis-Brown nous montre des cavaliers courant dans les contre-allées du Bois; M. Gilbert nous proméne au Marché aux fleurs; M. de Penne fait bondir sous nos yeux des chiens de chasse. On se souvient d'une spirituelle composition de M. Eugène Lambert, qui a peint deux chats se profilant sur les côtés d'un éventail qu'ils semblent garder. M. Duez nous conduit au bord des plages; il aime à étudier la vie maritime et la végétation tourmentée des côtes. Vous pouvez demander de même à MM. Maurice Leloir,

Dessin pour une monture d'éventail, decor Louis XV, exécutee en écaille.
(Composition de M. Henneguy.)

Jacquet ou Worms, des aquarelles répondant à la même destination et ou l'on revoit leur talent sous ses aspects caractéristiques.

Des femmes artistes se sont fait une place à part, dans ce genre de peinture; on peut nommer entre autres : Mmes Cécile Chennevière et Marie Dumas. Mme Chennevière possède toute la ténuité, toute la finesse de style que commande le genre. Ses femmes, évoluant dans l'espace au milieu d'amours et d'oiseaux, ne dédaignent pas l'alliance de la mythologie aimable et d'un modernisme gracieux. Le talent de Mme Marie Dumas est fait d'une improvisation aisée et d'une observation délicate. Mlle Abbéma nous a présenté, dans une exposition récente [1], deux sujets bizarres et captivants : une *Rêveuse au bord de la mer* et une *Japonaise* qui s'enlève dans l'air debout sur un grand papillon aux ailes déployées, et qui tient à la main un élégant éventail. A l'Exposition des femmes artistes, on rencontre aussi des essais du même genre, signés de noms connus ou inconnus : on sait qu'un grand nombre de jeunes personnes ont trouvé, dans cet art, un utile emploi de leur pinceau.

1. Chez M. Georges Petit, rue Godot-de-Mauroy.

Nous avons, en somme, devant nous, comme une sorte d'école bien particulière; elle a ses traditions, ses procédés et ses secrets. Elle a ses tendances classiques; elle accepte certaines transformations: elle s'abandonne même à des visées indépendantes. Cette école est en pleine floraison; on ne peut nier sa prospérité et elle est assurée d'un brillant avenir.

Éventail fermé, monture et branche supérieure ou panache, exécuté en ivoire (composition de M. Henneguy).

On peut se demander de quelle époque date cette vogue de la peinture sur éventail. De tout temps de grands artistes s'y sont essayés; vous pouvez voir, au Louvre, dans les salles de dessin, une esquisse d'éventail de Raymond Lafage; on connaît des projets du même genre de peintres français et italiens; les maîtres galants du XVIIIe siècle ont excellé dans ces esquisses; on se rappelle, en touchant au règne de Louis XVI, que Vien avait peint pour Marie-Antoinette un éventail mythologique. Mais c'est surtout après 1840 et sous le second Empire, que la peinture sur éventail a pris l'essor et a obtenu la faveur des riches amateurs. M. Spire Blondel, qui a écrit l'histoire de l'éventail depuis les temps les plus reculés jusqu'à notre siècle, cite quelques compositions célèbres : la *Danse arabe*, par Horace Vernet; les *Saisons*, par Célestin Nanteuil; l'*Embuscade*, par Émile Wattier; *Diane et Endymion*, sujets traités par Ingres dans le style étrusque; une *Allégorie*, de Léon Coigniet [1].

Nous avons des éventails peints par des artistes que leur nature ne semblait point porter à ce genre d'ouvrages. C'est ainsi que Français a exécuté des paysages délicats, faits pour le rêve et ensoleillés, comme les *Cascades de Tivoli*. Camille Roqueplan a décoré l'éventail de mariage de la duchesse d'Orléans; Eugène Lami a peint celui qui a été donné, pour la même circonstance, à Mme la comtesse de Paris. On connaît des motifs composés par Gavarni et ou il a exprimé son humeur railleuse et légère. Un de ces sujets appartenait, suivant M. S. Blondel, à la reine Victoria; un autre a fait partie de la riche collection de l'impératrice Eugénie. On peut voir chez M. Duvelleroy, qui a conservé cette œuvre fantaisiste, une composition de Cham, en trois parties : l'*Amour de l'or* (*Ne vole qu'à la Bourse*); l'*Amour ridicule*; l'*Amour maternel*. Cham est resté tel que nous le connaissons, en traitant ces scènes satiriques et intimes; il s'est fait seulement caricaturiste sur éventail.

III

En s'accommodant au cadre qui leur était offert, les peintres sur éventail ont cherché à varier les dimentions des motifs, et ils ont aussi subi, peut-être, certaines exigences industrielles. Primitivement, l'éventail comportait un sujet unique, qui se déroulait sur l'ensemble de la feuille; peu à peu, une sorte de subdivision s'est produite; l'artiste s'est borné à placer un motif principal au centre de l'objet qu'il décorait; il a tracé, en même temps, d'autres petits sujets dans des médaillons ou des réserves. Il en est résulté des effets nouveaux, qui ont leur charme et qui sont bien

1. Voyez pour les détails historiques, qui n'ont point leur place ici, le livre de M. Spire Blondel : *Histoire de l'Éventail chez tous les peuples*. Renouard, éditeur.

modernes; nous retrouverons plus loin ces petites peintures unies à des bordures de dentelles, ou se détachant sur des étoffes. Elles se combinent souvent avec certains jeux très harmonieux de nuances et de couleurs.

Un artiste habile, en traitant ces petites scènes, ces sujets qui semblent des diminutifs, a su trouver des oppositions spirituelles, de gracieux contrastes, aussi bien que des répétitions ingénieuses d'idées, qu'il présentait sous une autre forme. L'aspect de l'éventail en a été changé; cette séparation a introduit, dans l'ornementation, de nouveaux éléments purement décoratifs; des guirlandes et des chaînes de fleurs, de légères végétations, des lignes et des courbes fantaisistes ont relié ces médaillons les uns aux autres; le sujet, en devenant moins important, a été relevé, grâce à quelque intervention capricieuse.

Que de charmants motifs se sont glissés dans ces médaillons! De frêles semis de fleurs s'y sont étalés, de fluettes arborescences y ont étendu leur mobile réseau. Grâce à l'imitation de l'art japonais, si expert à rendre le charme et la richesse du règne végétal, une flore presque vierge, toute naïve et toute jeune, a rafraîchi le décor de l'éventail. Les paysages limpides se sont substitués aux coins de nature imaginaire et artificielle qu'on y retraçait autrefois.

Les peintres, tout en acceptant un rôle secondaire, quand ils abandonnaient les hautes créations, pour appliquer leur talent à une industrie d'art, ont su bien des fois tirer un merveilleux parti des accords nouveaux auxquels ils devaient se plier. Leur imagination a lutté avec l'objet lui-même, avec sa forme; elle est devenue, dans cette lutte, plus fine et plus souple. En outre, ces artistes se sont prouvé à eux-mêmes que leur esprit possédait un plus grand nombre de ressources.

Dans le genre même auquel ils s'attaquaient, genre qui devait demeurer léger, riant, même un peu frivole, ils ont pu transporter certaines hardiesses de conception. Il faut constater que le décor de l'éventail a réalisé, à ce point de vue, des progrès fort remarquables. A mesure qu'il échappait aux berquinades, des inspirations d'une essence poétique s'y sont fait jour; nous y retrouvons des allégories savantes, des évocations de choses et de créatures légendaires, des réminiscences de féerie. Ces compositions, qui offrent un sens à chercher, ont souvent un aspect largement ornemental. Plus d'un peintre s'est souvenu, dans une aquarelle restreinte, de quelque scène décorative de Baudry ou de Puvis de Chavannes. On a vu s'esquisser, sur une feuille d'éventail, des perspectives audacieuses, des lignes plafonnantes. C'est ainsi qu'on peut quelquefois exprimer sur une surface réduite, dans un domaine contenu et limité, des idées qui étaient faites pour des appropriations moins étroites; le cadre, où elles ont été renfermées, s'en est trouvé subitement élargi.

(*A suivre.*) ANTONY VALABRÈGUE.

UN CHEF-D'ŒUVRE D'ORFÈVRERIE RELIGIEUSE

EXÉCUTÉ A FAÇON ET A DOMICILE

C'est à Paris et dans les conditions qu'on va voir que fut exécuté, au commencement du xve siècle, le curieux travail dont nous allons parler : véritable chef-d'œuvre de maîtrise accompli par trois artisans depuis longtemps passés maîtres, il dut assurer à ses auteurs la jurande et la prud'hommie du métier, en un temps où on ne les prodiguait point.

Ces hautes dignités ouvrières étaient, dans le vieux système corporatif, les équivalents des médailles et des décorations de nos jours; or Jean de Clichy, Gautier du Four et Guillaume Boey, les trois orfèvres parisiens qui affirmèrent ainsi leur talent, méritaient assurément ce suprême honneur. Aussi modestes que capables, ils consentirent à travailler en toute humilité, allant à domicile, comme de simples « valets » — c'est le nom qu'on donnait alors aux ouvriers — partageant le frugal ordinaire des religieux qui les employaient, recevant d'eux les matières premières et les déposant, chaque soir « en ung coffre fermant à deux clés ». Ils n'eurent ni repos ni trêve jusqu'au jour où leur chef-d'œuvre fut installé au-dessus du maître-autel de la basilique de « Monsieur Sainct Germain ».

Il s'agit, on le devine, de la célèbre châsse de Saint-Germain des Prés, reliquaire merveilleux fait à l'image et à la ressemblance de la Sainte-Chapelle. Comme tant d'autres épaves de notre vieil art décoratif, il est allé s'échouer dans les creusets de la Monnaie; dépecé, fondu, anéanti, il n'est plus aujourd'hui qu'un souvenir. Heureusement dom Bouillard, dans son histoire de l'abbaye, nous en a conservé la vue, que Viollet-le-Duc a restituée avec la science des choses du moyen âge qu'il possédait à un si haut degré.

L'historien de Saint-Germain des Prés a fait plus; il a trouvé dans les archives de l'abbaye, aujourd'hui dispersées, le texte du marché passé avec les trois orfèvres parisiens, ensemble le devis du travail et la nomenclature détaillée des matières précieuses qui entrè-

rent dans la composition de cette magnifique pièce. Il nous a paru qu'un document de cette nature, bien qu'il ne soit pas absolument inédit, avait sa place dans un recueil aussi respectueux de l'art ancien que jaloux de stimuler l'art nouveau : nulle part, en effet, mieux qu'à la *Revue des Arts décoratifs*, on n'aime rattacher les procédés d'aujourd'hui aux traditions d'autrefois, et louer le présent, sans dénigrer le passé.

***

Un mot d'abord de l'état dans lequel se trouvait l'orfèvrerie parisienne à la fin du XIVe siècle et dans les premières années du XVe. Après les terreurs de l'an mil et sous l'influence des croisades qui révélèrent les splendeurs de l'industrie orientale aux peuples de l'Occident, l'orfèvrerie religieuse prit un grand essor : c'est l'âge des châsses et des reliquaires; pendant trois siècles, les orfèvres ne travaillent guère que pour « sainte Église ».

Mais l'orfèvrerie se sécularise enfin, se *laïcise* comme on dit aujourd'hui : sous le règne réparateur de Charles V, par suite de relations fréquentes avec l'Italie ou les arts de luxe avaient toujours été en honneur, les grands seigneurs, les princes de la branche de Valois surtout, disputent à Dieu et aux saints le monopole des métaux précieux et des pierres fines. Afin d'encourager les orfèvres à « besongner » pour la haute noblesse, on leur accorde toutes sortes de privilèges : on leur donne, à Paris, le premier rang parmi les six corps de marchands; on leur confie la garde des joyaux et meubles précieux de la couronne; on leur octroie des armoiries fleurdelisées; on déclare enfin que l'exercice de l'orfèvrerie n'est pas incompatible avec la qualité de noble : « Orphèvre ne déroge point. »

C'est alors, disent Paul Lacroix et le marquis de Laborde, que les quatre fils du roi Jean, Charles V, Philippe le Hardi, Louis, duc d'Anjou, et Jean, duc de Berry, se constituent la providence des orfèvres et les nourriciers du luxe parisien. On se rend compte, en effet, du rôle qu'ils jouèrent alors, quand on parcourt les inventaires descriptifs qu'ils nous ont laissés. L'imagination reste confondue devant cette momenclature sans fin de pièces d'orfèvrerie de toute nature, de toute dimension et de tout usage. Le poids de l'or et de l'argent, la profusion des diamants et des pierres précieuses, la bizarrerie des dessins, la hardiesse des conceptions, l'habileté industrielle et artistique dont tous ces chefs-d'œuvre rendent témoignage, transportent le lecteur dans un monde absolument nouveau, bien loin de notre luxe mesquin et de nos petits intérieurs bourgeois. Les magnificences des *Mille et une Nuits* semblent de l'histoire vraie, quand on voit défiler tant de richesses.

Un descripteur contemporain, Guillebert de Metz, qui vivait au temps où fut exécutée la fameuse châsse, dit formellement que « l'on estimoit l'or, l'argent et pierreries estant aux reliques et vaissellement des églises de Paris valoir ung grant royaulme ». Le marché et le devis que nous allons reproduire ne démentent pas cette appréciation quelque peu hyperbolique; les comptes de l'argenterie des princes et seigneurs du temps prouvent d'ailleurs que l'orfèvrerie et la joaillerie civiles égalaient au moins, si elles ne la surpassaient, la valeur du « vaissellement » religieux.

Voici le texte du document que nous a conservé dom Bouillard :

« A tous ceux qui ces lettres verront, Guillaume, par la permission divine humble abbé de l'église de Sainct-Germain des Prez les Paris et tout le couvent de ce même lieu, salut en Notre Seigneur. Savoir faisons que nous, d'un commun accord et consentement, et pour le clair et évident profit de nous et de notre église, confessons avoir fait marchié et convenances à Jean de Clichy, Gautier du Four et Guillaume Boey, orfèvres demeurant à Paris, de faire une châsse d'or et d'argent, où sera mis, au plaisir de Dieu, le corps de Monsieur Sainct Germain.

« Laquelle châsse aura deux pieds et demi et quatre pouces de long et de hauteur et

largeur telle comme il appartient à la longueur dessus dite; et laquelle châsse sera de la manière, façon et telle que lesdits orfèvres nous ont baillé la pourtraicture et patron.

« *Item*, la haute et la basse ouverture de ladite châsse sera faite d'or à fleurs de lys enlevées de l'or qui est en la châsse où est à présent le corps de mondit sieur Sainct Germain.

« *Item*, la pierrerie qui est en ladite châsse où repose à présent le corps dudit Monsieur Sainct Germain sera ôtée et sera mise et employée par lesdits orfèvres en ladite châsse qu'ils nous doivent, ès lieux et en la meilleure manière que faire se pourra, au profit de ladite châsse.

« *Item*, les images et les grands pilliers et les pilliers bouttères, les chapiteaux, les hotteaux et formes de verrières, les claires voies et le clochier, et tout ce qui appartient à ladite châsse, seront d'argent doré bien et suffisamment au regard de l'or au dire d'orfèvres et gens à ce connoissans; réservé toutes voies les images qui soutiendront ladite châsse, qui seront de cuivre bien doré, bien et suffisamment; et aussi réservé le fonds de ladite châsse qui sera d'argent tout blanc; et laquelle châsse lesdits orfèvres nous seront tenus et promettent faire du poids de cent cinquante marcs d'argent; nous ne serons tenus de payer aucune chose du surplus de l'or et façon dudit surplus, soit seulement la valeur de l'argent dudit surplus.

« *Item*, que quand les ouvrages de ladite châsse seront faits, lesdits orfèvres seront tenus de les dorer bien et suffisamment comme il appartient; et iceux ouvrages regardez et visitez par orfèvres et gens suffisamment et en ce connoissans.

« Et s'il y a faute en la doreure, lesdits orfèvres seront tenus de les redorer. Et aussi seront tenus, un chacun pour le tout, de ouvrir en icelle châsse bien et deüement en personne dès maintenant jusques à ce que ladite châsse soit faite et parfaite.

« Et pour ce faire seront tenus de leur bailler l'or et l'argent que à ce faire appartiendra. Et si seront tenus lesdits orfèvres, et chacun pour le tout de nous rendre ladite châsse faite et parfaite et suffisamment et bien dorée par la manière dessus, dedans la Sainct-Vincent, prochainement venant.

« Et aussi seront tenus de leur querir et livrer, en notre dite église, lieu bon, seur et convenable pour faire ladite châsse, et leur payer. pour chacun marc d'or qu'ils mettront en œuvre, pour façon seulement, six escus d'or à la couronne; et par chacun marc d'argent qu'iceux orfèvres livreront pour argent, or et façon seront tenus de payer douze escus d'or de ladite monnoye; pour chacun marc d'argent blanc dont le fond de ladite châsse sera fait, sept escus d'or de ladite valeur et, pour chacun marc de cuivre, dont les images qui soutiennent ladite châsse seront faites, pour cuivre, or et façon quatre escus d'or.

« Lesquels prix nous serons tenus payer auxdits orfèvres aussi et toute pour la forme et manière qu'ils le commenceront et desserviront en ladite besogne. Et si, serons tenus, à eux et à leurs gens et aydes en faisant ladite châsse, de leur querir leurs dépens par la manière qui s'ensuit :

« C'est assavoir, pour chacun jour qu'ils vaqueront en ladite besogne, et tant à jours ouvrables comme fêtes et dimanches, il leur sera baillé et livré à déjeuner ou boire à matin, à deux personnes, un pain de couvent et une peinte de vin. A l'heure de disner, à deux personnes deux pains de couvent, une peinte de vin et une pièce de chair de buef ou du mouton de quatre, ou quartier de mouton, et le buef à la vallìu, et du potage bien et soufisamment; et au souper, pareillement comme au disner. Et aux jours que l'on ne mangera point de chair, nous baillerons à chacune personne trois oefs ou deux harens pour pitance et du potage à disner; et au souper à chacune personne deux oefs ou un harent et un fourmage pour toute la semaine, tels que nous avons.

« Et aussi serons tenus de leur bailler buches bien et convenablement pour eux chauffer,

chandelle pour eux coucher et souper bien et convenablement, quand ils en auront nécessité.

« Avec ce, serons tenus de leur bailler et livrer un bon coffre lieu seur comme dessus, ou seront mises les parties et ouvrages de ladite châsse bien et seurement; lequel coffre aura deux clefs, dont lesdits orfèvres en auront l'une et nous l'autre.

« Toutes voies, si ladite châsse n'estoit faite et parfaite dedans ladite fête Sainct-Vincent prochainement venant nous, si serons tenus de querir auxdits orfèvres aucuns dépens de là en avant s'il ne nous plaist, si ainsi n'estoit que la faute fust ou soit venue de par nous.

« Si promettons en bonne foy et sur l'obligation des biens de nous et de notredite église avoir agréable et tenir ferme et stable ce présent marchié, convenances, promesses, et tout le contenu en ces lettres, les enterriner et accomplir de point en point selon ce que dessus est dit, et non venir contre jamais, à nul jour par quelque voie que ce soit.

« En tesmoin de ce nous avons fait mettre nos sceaux à ces présentes lettres ce dix-huitième jour du mois de février l'an mil quatre cens huit. »

***

Voilà certes un marché des plus curieux à étudier. Tout y est, jusqu'au dédit et à l'indemnité de retard; on ne saurait assurément prendre plus de précautions pour assurer, en temps voulu, la bonne exécution du chef-d'œuvre, dont on donne le plan et les dimensions, dont l'abbé dresse le devis détaillé avec la sûreté d'un praticien et le goût d'un artiste.

Les conditions dans lesquelles les trois orfèvres parisiens s'engagent à travailler méritent aussi une attention particulière. Leur marché est ferme; ils sont, comme on dit de nos jours, « à leurs pièces » et reçoivent, pour chaque partie de leur travail, un prix déterminé. Ils consentent à quitter, pour un temps, leurs boutiques et officines, à venir s'installer au monastère, à y manger, à y coucher; ce sont des reclus volontaires absorbés, pour des semaines et des mois, dans l'exécution de leur artistique besogne.

Après avoir accepté toutes les conditions ci-dessus énoncées et consenti à vivre de la vie des moines, nos trois orfèvres prennent en charge les matières premières qu'on leur livre. Ils reconnaissent avoir reçu : cent un saphirs, cent quarante émeraudes entières et trente-cinq dépecées; quarante-sept « garnats » (grenats), vingt-cinq « amatistes » (améthystes); trente cassidoines, deux cent vingt perles, huit marcs d'argent et vingt-six marcs d'or.

En possession de toutes ces richesses, Jean de Clichy, Gautier du Four et Guillaume Boey s'installèrent en un coin de la boutique de Saint-Germain, dans une sorte de loge analogue à celles que l'on construit, de nos jours, pour les peintres, les statuaires et les autres décorateurs. Nous ne savons si l'or et l'argent, à eux confiés par l'abbé, leur suffirent; mais s'ils durent ajouter quelques parcelles de l'un ou de l'autre métal, nous pouvons affirmer que leurs fournitures ne furent pas inférieures à celles qui leur avaient été faites, car la réputation de probité de l'orfèvrerie parisienne était proverbiale; nulle part, les métaux précieux n'y étaient de meilleur aloi. Nous en trouvons la preuve dans les deux articles suivants, extraits du *Livre des Métiers*.

« Nus orphèvre ne puet ouvrer d'or à Paris, qu'il ne soit à la touche de Paris, laquelle touche passe tous les ors de quoi on oevre la nulle terre. »

« Nus orphèvre ne puet ouvrer à Paris d'argent, que il ne soit aussi bon come esterlins. »

On sait que l'esterlin, ou sterling, dont le nom s'est conservé en Angleterre, était le premier titre, et le seul à l'usage des orfèvres et batteurs d'or et d'argent.

Pendant leur réclusion à Saint-Germain des Prés, nos trois orfèvres furent naturellement affranchis de tout péage, guet, et redevance quelconque, soit en argent, soit en nature;

car, disent les statuts, « leur mestier appartient à la honorance de saincte Église et des haus homes ».

Jean de Clichy, Gautier du Four et Guillaume Boey, défrayés de tout pendant la durée de leur réclusion, durent faire de notables économies et la « boëte de la confrarie » en laquelle on met les « deniers à Dieu », c'est-à-dire les aumônes, dut recevoir leur offrande. Eux qui avaient consenti à vivre comme ne vivrait pas le dernier ouvrier de nos jours, contribuèrent largement sans doute aux frais du dîner que la corporation donnait « chascun an, le jor de Pâques, aux povres en l'Ostel-Dieu ».

N'est-ce pas là une curieuse page dans l'histoire de l'orfèvrerie parisienne?

L.-M. T.

UNE COLLECTION D'ORFÈVRERIE CHINOISE

Les amateurs de l'art de l'extrême Orient se rappellent certainement la curieuse collection de bouteilles de porcelaine, presque microscopiques, que M. Charles Vapereau, professeur au lycée impérial de Pékin, exposa, il y a quelques années, au musée des Arts décoratifs. Il y avait là une série de modèles qui, au point de vue de la rareté, de l'ingéniosité des formes et de la variété des colorations, offraient le plus extraordinaire intérêt.

Le même collectionneur, dont le goût éclairé et l'érudition profonde semblent ne se complaire que dans la recherche des pièces qui seraient aujourd'hui à peu près introuvables pour tout autre que lui, n'ayant pas sa situation exceptionnelle, le même collectionneur, disons-nous, vient d'envoyer de Pékin, un choix d'objets d'art présentant au même degré, dans un autre genre, un attrait de haute curiosité.

Ces objets, exposés d'abord au musée des Arts décoratifs, où ils ont été grandement admirés par tous les hommes compétents, sont maintenant réunis à l'Exposition universelle dans une des salles du palais des Arts libéraux, où ils seront, à coup sûr, étudiés par les spécialistes avec le soin qu'ils méritent.

Ils peuvent se diviser en deux groupes : ce sont d'abord soixante-treize étuis enfermant les petites baguettes et le couteau dont les Chinois se servent pour manger, puis environ trois cents boucles ou garnitures de ceinture, du travail le plus riche et le plus délicat.

Il est permis de dire que ces deux collections contiennent des spécimens rarissimes de l'orfèvrerie chinoise et qu'elles serviront à inspirer plus d'un de nos fabricants européens qui savent déjà combien de leçons heureuses ont été empruntées à la technique savante des ouvriers de l'empire du Milieu!

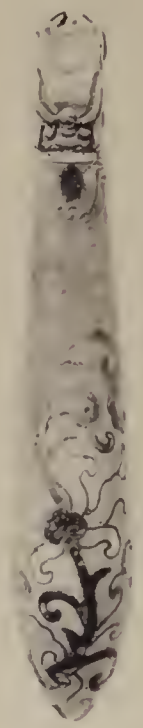
Les étuis dont nous parlons, peu différents quant à la forme, sont d'une variété étourdissante sous le rapport de l'ornementation, et fournissent le résumé de toutes les méthodes, de tous les procédés que les Chinois emploient dans leurs travaux de décoration. Le bois, le fer, le jade, le cuir, la laque, l'ivoire, etc., recouverts de broderies, d'émaux et de perles, ou enrichis d'incrustations, de métaux finement ciselés, sont les matières avec lesquelles ces étuis ont été exécutés. On sait avec quelle habileté les artistes chinois ont pratiqué la damasquinerie ou les incrustations. On verra là des exemples remarquables de leur merveilleuse adresse et de leur incroyable sentiment du décor. Ce qui nous étonne le plus, c'est la grâce qui a présidé à la composition de ces menus étuis; c'est le charme du coloris de ces matières précieuses combinées pour donner aux regards l'amusement des oppositions de lignes et de nuances, et qui se fondent dans une harmonie toujours d'une infinie douceur. Rien de trop éclatant. Tout est somptueux et tout reste apaisé. Tantôt ce sont de simples cordons métalliques matés dans les tailles; tantôt de petites taches d'or incorporées au bronze ou émergeant du fond d'émail et représentant des choses indécises, des nuages, des flots ou de graciles phénix; tantôt enfin, les étuis sont d'une seule matière, peau de serpent ou ivoire teinté, que la main de l'ouvrier a su embellir par la seule juxtaposition des nuances adroitement alternées. Nous renonçons à des descriptions qui seraient insipides, et nous renvoyons le lecteur à nos planches hors texte où nous avons fait reproduire quelques-uns de ces délicats objets.

La collection des boucles, garnitures de ceinture et autres objets de toilette, est de beaucoup la plus importante, et nous ne croyons pas qu'il en ait été jamais réuni une pareille. Quelques-unes de ces boucles se composent de plusieurs pièces et contiennent, au centre, de petites montres. La plupart sont faites de jade et ornées d'or ou d'argent doré, avec des émaux cloisonnés. Dans un ouvrage technique publié en Chine sur l'orfèvrerie, vers l'an 1600, et intitulé le *Thien-Koug-Khai-ou*, on voit que l'on distinguait quatre espèces d'or suivant la nuance des reflets du métal : l'or rouge, l'or violet, l'or jaune et l'or verdâtre. On y voit encore que les procédés de dorure étaient fort usités et que le procédé de l'application au mercure était, notamment, employé d'une façon courante. Ainsi, ce traité nous apprend que, par cette méthode, on laissait séjourner les objets à dorer « dans une solution de salpêtre additionnée de suc de fruits acides [1] » pour les décaper; puis on chauffait le métal, on le frottait avec du mercure, et on appliquait des feuilles d'or sur la surface ainsi amalgamée. On volatilisait ensuite le mercure par la chaleur et on achevait le travail en donnant à l'or resté adhérent le poli du brunissoir.

Si nous rappelons ces procédés, assurément abandonnés à l'heure qu'il est, c'est qu'il nous semble que, dans la collection de M. Ch. Vapereau, plus d'une de ces boucles de ceinture ont dû avoir été exécutées d'après eux. C'est ce qui expliquerait le ton particulier du métal qui décore les plaques de jade dont elles se composent et qui forment une palette d'une indéfinissable douceur. Les procédés employés actuellement n'arrivent pas à un résultat semblable et donnent des notes moins rompues. Quoi qu'il en soit, il est impossible de ne pas admirer ces remarquables objets d'un dessin si original et d'un galbe si noble qui ont dû certainement appartenir aux représentants des plus hautes castes de la Chine. « Le jade, dit M. Paléologue [2], est sans contredit la matière à laquelle les Chinois attachent le plus de prix : ils le considèrent comme la plus belle substance ou puisse s'incorporer la pensée humaine... Le jade a, en outre, aux yeux des Chinois, une valeur

1. Cette solution tenait lieu des acides sulfurique, acétique, chlorhydrique, etc., dont l'industrie chinoise ignorait encore la préparation. Voy., sur l'état des connaissances industrielles des Chinois au XVIe siècle, une note de Biot, insérée au *Journal asiatique*, 1885, tome XVI.

2. *L'Art chinois*, dans la *Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts*, page 157; A. Quantin, éditeur.



PHOTOTYPIE A. QUINSAC & G. BAQUIÉ

73, RUE CLAUDE-BERNARD.

BOUCLES DE CEINTURES EN JADE ET ÉMAIL CLOISONNÉ

(Collection de M Charles VAPEREAU)

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889 : SECTION DE L'ART RÉTROSPECTIF

PHOTOTYPIE A. QUINSAC & G. BAQUIÉ

73, RUE CLAUDE-BERNARD.

ETUIS DE TROUSSES (OU BAGUETTES A MANGER) ORNÉS DE MÉTAUX PRÉCIEUX

(Collection de M. Charles VAPEREAU)

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889 : SECTION DE L'ART RÉTROSPECTIF

symbolique correspondant à des conceptions que nous avons peine à comprendre, mais qui forment la base de tous leurs systèmes philosophiques... Dès le VIe siècle avant notre ère, l'empereur portait une sorte de mitre ornée de douze médaillons de *yu*; des plaques de jade blanc pendaient à sa ceinture. Ces ornements variaient suivant les cérémonies à l'occasion desquelles le Fils du ciel s'en revêtait. Il y avait déjà, sous la dynastie des Tcheou (1134 av. J.-C.) un fonctionnaire du palais préposé spécialement à la garde des « magasins de jade » où étaient renfermés les insignes impériaux. Les fonctionnaires en costume officiel se ceignaient aussi d'une ceinture formée de morceaux de jade fixés sur un ceinturon de soie ou de cuir. Des plaques de la même matière, enfilées et entremêlées de pendeloques d'or et d'argent, s'en détachaient comme un chapelet et tombaient jusqu'à terre. Cet ornement s'appelait *Peï*.... Les femmes portaient à la cour des agrafes de robe et des épingles de tête, faites de jade aussi, et destinées à indiquer le rang qu'elles tenaient au palais... »

Ces divers passages que nous citons, pour bien montrer la très grande valeur et la rareté de la collection rassemblée par M. Charles Vapereau, suffiront en même temps à expliquer comment il se fait que de tels insignes aient reçu un décor exceptionnellement soigné. En effet, si le jade est devenu en Chine, dans les derniers siècles, une substance assez souvent employée, quoique toujours honorée, s'il a servi à confectionner nombre d'objets de toilette échangés à titre de présents, on voit fort rarement cette matière réhaussée d'or et de pierres précieuses. Or, c'est précisément la particularité qui distingue un certain nombre de boucles de ceinture de la collection dont nous parlons. En signalant à nos orfèvres français ces ornements d'un travail si rare, comme des documents qu'ils doivent consulter, nous avons donc pensé leur rendre service, et c'est à eux de profiter du hasard heureux qui les met pour quelque temps à leur portée dans les galeries de l'Histoire du travail, au Champ de Mars.

« Fuyons la routine, a dit un sage, et instruisons-nous sans cesse. »

V. Ch.

Fig. 1. — Scène de banquet, fresque de la tombe *dei Vasi dipinti*, à Corneto.
(Gravure extraite de l'*Art Étrusque*, par J. Martha.)

A PROPOS DE « L'ART ÉTRUSQUE »

PAR JULES MARTHA.

GRAND IN-4° AVEC PLANCHES; PARIS, DIDOT, 1889.

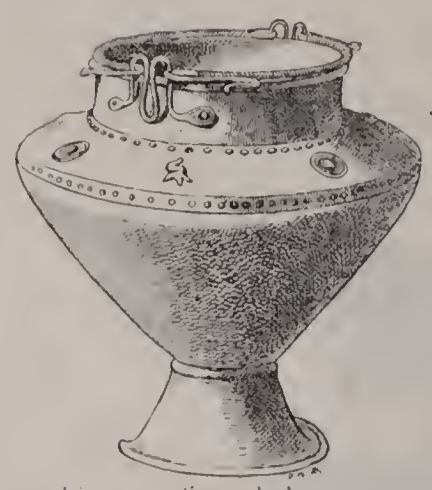


Fig. 2. — Seau de bronze.

Au nombre des problèmes laissés par l'antiquité, celui des Étrusques occupe le premier rang. Qu'étaient les Étrusques, d'ou venaient-ils, quand s'établirent-ils dans le pays que l'on a appelé successivement Étrurie et Toscane?

Parmi les savants qui ont discuté leur origine, les uns ont soutenu que les Étrusques étaient des Tyrrhéniens qui avaient abordé en Italie par la mer qui porte encore leur nom; d'autres, et en dernier lieu M. Jules Martha, ont conclu que les Étrusques étaient entrés en Italie par une invasion continentale venant des Alpes rhétiques.

Nous allons, à notre tour, examiner quelques-uns des objets les plus anciens que les fouilles ont mis au jour, en Etrurie, et nous verrons que les plus archaïques de ces objets sont identiques à d'autres trouvés sur les points les plus divers de l'Europe occidentale. Ces objets sont d'un style si particulier, ils se ressemblent tellement, et enfin leur mode de fabrication est à tel point identique, qu'il est impossible de ne pas admettre qu'ils sont les produits d'un seul peuple qui, vers le IXe siècle avant notre ère, venant probablement du fond de l'Asie, occupa momentanément tout le centre de l'Europe, l'Allemagne, la France, le nord de l'Italie et même le Danemark, et y fonda un empire que nous appelons l'empire celtique, dont les Étrusques furent un rameau.

Les Celtes établis en Italie ou pré-Étrusques eurent des rapports constants soit avec Cypre, soit avec Sidon, soit avec la Grèce propre, et puisèrent dans ces contrées des connaissances techniques et un style qui, malgré toutes ces influences exotiques, eut pendant plus

Fig. 3. — Collier de jeune fille à Cervétry. (Musée du Louvre.)

de cinq siècles un caractère assez particulier pour qu'on pût le qualifier d'art étrusque. L'étude de ce style fera l'objet de la seconde partie de cet article.

I

Il existe en Étrurie (ou Toscane actuellement) deux sortes de cimetières : les plus anciens appelés à « pozzo » ou puits, où les corps incinérés sont conservés dans des urnes ou des

Fig. 4. — Vase en terre noire avec reliefs estampés. (Musée du Louvre.)

Fig. 5. — Ossuaire de bronze; hauteur, 0 m. 49. (Musée de Berlin.)

vases en bronze; et les plus modernes, à inhumation, dont les tombeaux sont quelquefois des monuments considérables et où les sarcophages sont recouverts de figures en ronde bosse et de bas-reliefs. Les premiers cimetières correspondent à la période pré-étrusque; c'est de ceux-là que nous parlerons tout d'abord.

La céramique des « pozzi » est grossière et trop insignifiante pour que nous en parlions

ici. Le bronze est rare dans les cimetières à « pozzi », on n'en trouve guère que dans les tombes des chefs; on n'y voit presque pas de fibules. Quelques casques (fig. 11), des paalstabs ou haches, des couteaux, des épées, des vases, des plateaux, des boucliers sont les objets principaux des tombes pré-étrusques (Voir fig. 1, 5 et 9). Sauf les haches, qui sont coulées dans des moules, les objets de bronze que l'on retrouve dans toutes les tombes sont faits au marteau, découpés, rapportés, ajustés, joints par des ourlets repliés ou fixés par plusieurs rangs de rivets, qui souvent forment l'ornementation. On ne voit pas de soudures;

Fig. 6. — Rencontre d'Hélène et de Menélas après la prise de Troie.
Miroir gravé du Musée britannique.

l'habileté du chaudronnier n'est pas discutable : d'un disque à surface plane, au moyen d'un défoncé au marteau, les pré-Étrusques formaient un vase d'une profondeur considérable à contours et formes variés (voir fig. 1 et 5). Comme décoration, à côté des rivets réels, ils obtenaient, au moyen du repoussé, des bossettes factices simulant d'autres rivets qui formaient des lignes d'ornementation (voir les deux pièces citées plus haut). Quelquefois ils imitent les frises des coupes cypriotes ou phéniciennes, comme dans la *ciste de la Certosa*. Les dessins, même les figures humaines, prennent, dans l'ensemble des groupements, des règles conformes à certaines combinaisons géométriques, et l'on n'en distingue que les grandes lignes décoratives qui paraissent être un dessin régulier où la figure dispa-

rait presque. Notons en passant que les objets à figures humaines doivent être d'une époque déjà postérieure à ceux à dessins géométriques simples, tels que chevrons, zigzags, croix découpées à jour, fils de boutons horizontaux, verticaux ou excentriques, soit des suites d'S reproduits en frises. La métallurgie des pré-Étrusques trahit une culture industrielle déjà développée. « Il y a là une technique sûre d'elle-même, capable de combinaisons

Fig. 7. — Apothéose d'Hercule; Agamemnon reçu dans l'île de Leucé.
Miroir gravé du Cabinet des médailles.

savantes, ingénieuse et simple à la fois, qui demande des outils perfectionnés et des mains exercées, qui implique par conséquent un long passé d'expériences et de tâtonnements, un apprentissage séculaire, des traditions suivies, des ateliers, en un mot un état social très éloigné de la barbarie [1]. »

Dans leur simplicité de décors, par leurs formes bizarres, mais à lignes simples, les objets

1. Voir Martha, p. 67.

de bronze pré-étrusques pourraient fournir des modèles à notre industrie moderne en la ramenant à des principes plus sages, plus logiques et surtout plus simples; c'est pour cela que nous les signalons.

Mais le plus intéressant est de montrer que toutes les pièces de ce style se trouvent, comme nous l'avons dit en commençant, sur presque tous les points de l'Europe et qu'elles sont les vestiges de la domination celtique.

Au casque que nous avons cité (fig. 11) on peut comparer ceux qui furent trouvés à

Fig. 8. — Candélabre piédestal; hauteur, 0 m. 98. (Musée Grégorien.)

Fig. 9. — Seau en bronze rivé; hauteur, 0 m. 30.

Falaise. Que des épées de bronze des « pozzi », on rapproche ces milliers d'épées de bronze trouvées en Danemark, en Angleterre, en Suisse, en France, en Allemagne, en Hongrie, et l'on verra que toutes ont la lame en forme de feuille de saule à filets, la poignée emmanchée et fixée par des rivets, ayant comme pommeau une plate-forme et souvent deux cornes recourbées. A tous ces grands vases en bronze, à ces seaux d'Étrurie, on peut comparer ceux qui ont été trouvés en France, en Belgique et en Allemagne, ces cistes de la Carniole et de la Carinthie que l'on voit au Cabinet impérial d'archéologie à Vienne. Les boucliers sont identiques à celui du musée de Berlin.

Les caractéristiques de ces objets sont d'un ordre trop particulier pour que leur similitude soit un fait de hasard. On pourrait dire que des fabriques considérables ont produit pour l'exportation dans toute l'Europe des objets exécutés dans un même centre industriel. Pour nous cette théorie déjà soutenue est invraisemblable et, pour expliquer la

présence répétée sur une aussi grande étendue que celle de l'Europe, d'objets de bronze ainsi caractérisés, il faut arriver à admettre qu'ils ont été produits par un peuple de même famille qui aurait eu une même technique et qui, parti de l'Orient, du nord de l'Inde ou

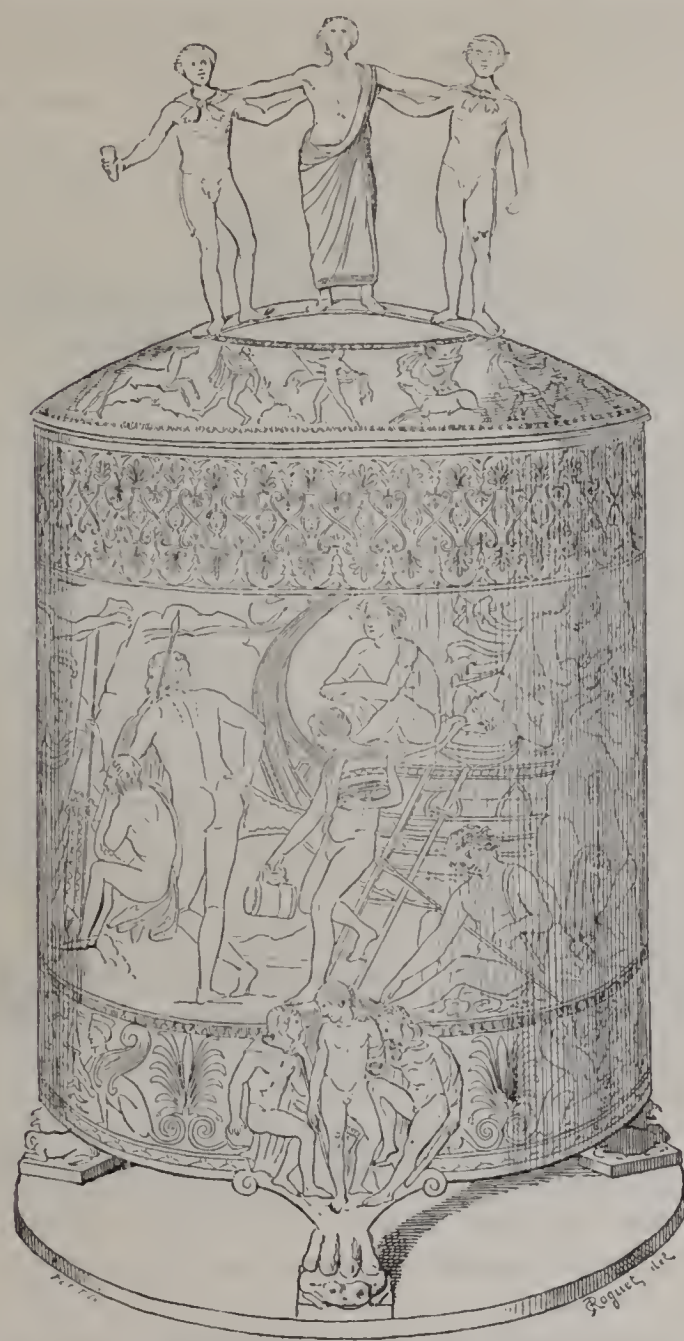


Fig. 10. — Les Argonautes au pays des Bébryces. Ciste Ficoroni au Musée Kircher (au 1/5).

du centre de l'Asie, aurait envahi l'Europe par bandes et s'y serait fixé en y apportant sa civilisation propre, qui se serait développée plus ou moins suivant les milieux.

II

L'ART ÉTRUSQUE PROPRE.

Si, comme nous le supposons, les Étrusques étaient un rameau du peuple celte, ils vinrent s'établir en Italie, y fondèrent des villes et par conséquent des centres de civilisation.

La mer les mit en rapport avec des peuples plus civilisés qu'eux-mêmes, habitant les bords de la Méditerranée, tels que les Phéniciens et les Cypriotes. Le style de leurs objets de bronze qui était essentiellement géométrique se modifia; il emprunta un peu à tous les empires florissants d'Orient et c'est ainsi que nombre d'objets trouvés en Étrurie rappellent les ornementations de Nimroud et Korsabad. Les coupes trouvées à Cérée et à Palestrina ne diffèrent pas de celles de Cypre. Il semble que cette influence assyrienne et phénicienne ait régné sur l'Étrurie depuis l'époque de la conquête celtique jusqu'au moment où l'art hellénique prit son essor. Alors c'est à la Grèce que les Étrusques demandent leurs modèles.

M. Martha passe en revue toutes les productions de l'art étrusque; il nous parle des tombeaux, des statues, des constructions, des peintures, trouvés en nombre considérable sur les deux versants des Apennins. Nous ne suivrons pas l'auteur dans un aussi vaste sujet; nous

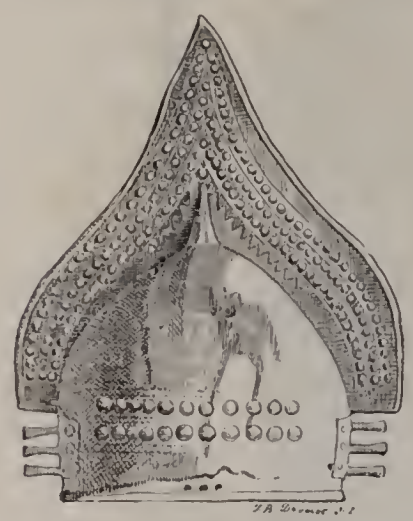


Fig. 11. — Casque à cimier; hauteur, 0 m. 34.

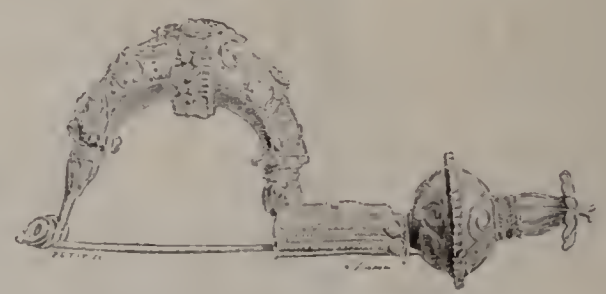


Fig. 12. — Fibule d'or. (Musée du Louvre.)

nous contenterons d'étudier quelques spécimens de l'industrie métallurgique des Étrusques. Laissant de côté les tombeaux, les monuments et les peintures, nous nous occuperons exclusivement de leurs bronzes et de leurs bijoux, et nous y retrouverons cette évolution du style oriental cédant le pas au style attique.

Dans les tombes à « pozzi » de la période pré-étrusque, les vases en céramique sont grossiers et ressemblent de loin à ceux d'Issanlik, de Santorin et de Mycènes; on y voit des représentations grossières de figures humaines ou d'animaux, et même d'habitations qui rappellent quelquefois les plus anciens objets trouvés à Cypre; avec les tombes à inhumation, la poterie devient moins grossière. Mais la céramique étrusque a un caractère particulier, celui d'être la reproduction exacte d'objets de métal : les vases sont souvent faits au tour, les anses sont rapportées, quelquefois même les objets à figures d'hommes ou d'animaux paraissent être des surmoulés de pièces coulées en bronze. C'est, croyons-nous, en Étrurie seulement que l'on a retrouvé cette céramique noire dont on voit les spécimens qui remplissent plusieurs salles du Musée du Louvre. Ces poteries manquent de bon sens; elles ont des goulots trop longs ou des anses trop minces pour être exécutées en terre cuite; en bronze elles seraient parfaites. Quelques-unes des poteries trouvées en Étrurie sont des postiches des vases de l'Attique; les formes sont identiques et les dessins sont copiés sur des pièces de céramique les mieux réussies d'Athènes.

Si les Étrusques n'avaient eu pour témoigner leur génie décoratif, que leur céramique, nous n'aurions pas une haute idée de leur talent; fort heureusement, dans le bronze et la bijouterie d'art, ils excellent.

Un travail particulier les met hors de pair dans toute l'antiquité, c'est la gravure sur bronze. Notons, en passant, les miroirs ou les cippes découverts en Étrurie. Ce sont eux qui ont fait ces merveilles où se déroulent des infinités de personnages, le tout exécuté dans le style de la Grèce du ve siècle avec une simplicité de procédés étonnants (voir fig. 6 et 7); jamais, croyons-nous, dans l'antiquité la gravure sur métal n'a été poussée avec plus d'art et plus de délicatesse. Dans les vases de bronze si nombreux découverts en Étrurie,

Fig. 13. — Dessous de lustre de Cortone; diamètre, 0 m. 58.

les formes sont sobres et accusées en même temps, les poignées sont ajustées au point exact où elles doivent être pour permettre de prendre facilement le récipient; la décoration, quoique très simple, est juste dans son ensemble; elle n'est pas, souvent, très finie, la ciselure est peu poussée, mais la donnée générale est pleine de goût. Les anses des cippes ou des autres récipients de bronze sont formées généralement par des représentations humaines en ronde bosse bien traitées. Certaines ornementations d'objets de bronze, décorés en grotesques, sont des œuvres parfaites en leur genre, témoin ce décor de lustre (voir fig. 13).

Arrivons maintenant à la bijouterie; c'est l'art par excellence de l'Étrurie. Les Étrusques furent maîtres dans cet art; leur granulé est resté, en même temps qu'un problème, un modèle pour notre industrie; leurs colliers et leurs diadèmes, dont le Louvre possède de si beaux spécimens, nous inspireront encore longtemps. Le filigrane est employé par eux avec un degré de perfection qui n'a jamais été égalé depuis. La figure 12 en donnera une idée.

Décrire ces quantités de bijoux en or repoussé, filigranés, plaqués sur bronze, boucles d'oreilles, colliers, diadèmes, bagues, bracelets, serait trop long; mais nous ne cesserons de les signaler à nos artistes qui pourront aller les voir et les revoir dans la salle des bijoux au Louvre, entre la galerie d'Apollon et la salle des Sept Cheminées. C'est là qu'ils se convaincront en les examinant que c'est la bijouterie étrusque qui a valu aux peuples de l'Apennin la grande renommée artistique qui fait que, pour le gros public, l'art étrusque est souvent confondu avec l'art grec.

GERMAIN BAPST.

Fig. 14. — Phiale à ombilic, fabriquée par Canoléios de Calès et trouvée à Cornato; diamètre, 0 m. 20.

Chaque année c'est avec un sentiment de tristesse qu'en visitant le Salon et en parcourant les interminables galeries remplies de tableaux de toutes dimensions, nous songeons aux absents, à ceux qui n'exposent point, non parce qu'ils n'ont rien à exposer, mais parce que la Société des artistes ne veut point de leurs œuvres !

Comment s'étonner si ce que l'on appelle le sentiment de l'art décoratif a tant de peine à renaître parmi nous, alors que l'on voit les règlements officiels proscrire les artistes qui le possèdent, et refuser d'admettre au Salon les œuvres dans lesquelles ce sentiment est affirmé? Comment être surpris si le public annuellement trompé par l'étalage effroyable de tableaux et de statues que l'on voit au Palais de l'Industrie, se persuade naïvement que le Salon est l'authentique résumé de la production artistique de notre pays, et qu'en dehors de là il n'existe ni artistes ni œuvres de valeur?

Eh quoi! ces kilomètres de peintures, ces innombrables statues aux gestes plus ou moins désordonnés, et qui semblent ne tant se contorsionner que pour attirer plus violemment l'attention, c'est là ce qu'on nous donne comme le meilleur de l'invention de nos artistes?

C'est une plaisanterie qui dure trop longtemps en vérité, et à laquelle il serait bon de mettre fin. Nos artistes font tous les ans autre chose en France — et les étrangers le savent bien — que les mille tableaux dont les trois quarts sont médiocres, et quelques centaines de statues dont bon nombre manquent d'intérêt! Il y a des sculpteurs qui modèlent pour les industries du bronze ou de l'orfèvrerie des œuvres délicieuses. Pourquoi ne voit-on pas leurs œuvres au Salon? Il y en a qui décorent les hôtels de motifs d'une originalité extrême, dont la composition présente d'autres difficultés, on peut nous en croire, et réclame une habileté autrement considérable, qu'on en soit bien persuadé, que celles qu'ont à dépenser les auteurs en personnages mythologiques encombrant de leurs silhouettes tourmentées le jardin du Palais de l'Industrie! Pourquoi ne voit-on rien d'eux aux Champs-Elysées, ni maquettes ni dessins? Les étonnantes cheminées de Joseph Chéret, si joliment ornées de sculptures qui sont les plus amusantes du monde, et qu'il a exécutées cette année pour des hôtels parisiens, ne valent-elles pas l'honneur, par hasard, de l'exposition organisée par la Société des artistes français? Et je ne parle pas des œuvres de céramique ou de verrerie, des meubles, des bronzes, des étoffes, dont les modèles sont fournis par des artistes de valeur et qu'on devrait pouvoir tous les ans juger, car leur place y est tout aussi légitime que celle des tableaux!....

Qu'on le sache bien, l'heure a sonné de rompre enfin en visière au préjugé ridicule qui tend à établir je ne sais quelle absurde hiérarchie dans les manifestations de l'art. Un Salon composé uniquement de peintures et de statues ne correspond plus du tout aux idées que notre société moderne se fait de la production artistique. Cela sent l'école et le mensonge. Cela n'exprime pas la réalité des faits. Dans la réalité, on sait fort bien que d'éminents artistes donnent leur précieux concours à de nombreuses industries, et l'on s'étonne de ne jamais rien voir au Salon qui atteste cette collaboration dont ils sont loin de rougir pourtant et qui, doit-on ajouter, leur fait même souvent un très grand honneur. M. Dalou modèle des vases pour la manufacture de porcelaine de Sèvres; de même M. Rodin, qui a en outre sculpté, cette année, des figures pour un dressoir monumental exécuté en marbre par M. Parfany. On voit actuellement, dans les galeries du Champ de Mars, à l'Exposition universelle, une quantité d'œuvres *industrielles* (pour employer l'expression déplorable qui est en usage) auxquelles ont travaillé des peintres ou des sculpteurs renommés. Le céramiste M. Chaplet a de M. Dalou deux bas-reliefs cuits au grand feu. Dans les meubles, M. Delage, notamment, a sculpté plusieurs figures très belles en bois d'acajou, M. Bouguereau lui-même — et ceci est inattendu — le peintre des nudités mythologiques, a exécuté les modèles qu'un fabricant, M. Houdebine, a traduits en bronze, deux Amours qui lancent leurs flèches perfides en prenant leur essor... Quant aux sculpteurs qui ont donné leur concours aux orfèvres, et dont on admire les œuvres à l'Exposition, ils se nomment légion : toute la phalange s'y trouve, depuis M. Antonin Mercié, depuis MM. Barrias, Aubé, Falguière, Frémiet, jusqu'à MM. Coutant, Roty, Levillain... Ce dernier a dans diverses sections, pour le dire en passant, de véritables chefs-d'œuvre : chez M. Barbedienne, une grande coupe et des vases de bronze; chez M. Colin, deux lampes admirables; chez M. Damon, une porte de bois ornée de métal; chez MM. Christofle, un vase d'argent qui est une merveille, et un service à café qui égale les plus charmantes œuvres de la Renaissance.

Tout ceci revient à dire que la Société des artistes français se doit à elle-même de prendre nettement l'initiative d'une réforme qui s'impose pour l'organisation du Salon annuel. Elle y serait contrainte par la force des choses si elle résistait au mouvement. Mieux vaut donc pour elle faire dès maintenant de bonne grâce ce que commandent d'ailleurs la raison et la justice. La Société des artistes français, si elle veut que l'institution du Salon garde toute l'importance d'une grande manifestation, et fournisse en quelque sorte le bilan annuel de la production artistique, ne doit pas hésiter à admettre les œuvres conçues en vue de l'industrie. Il faut qu'elle ouvre plus largement les portes et fasse appel à tous ceux qui font de l'art sans épithète.

Ce vœu que nous ne cessons d'exprimer depuis plusieurs années et qui, nous l'espérons, sera réalisé pour le Salon de 1890, ce vœu, disons-nous, est conforme à l'intérêt de la Société des artistes comme à celui du public. Il se trouve, à l'heure qu'il est, si bien compris et semble tellement justifié, que la presse quotidienne commence à son tour à s'en faire l'écho. Un de nos excellents confrères, M. Roger Marx, dans le premier article qu'il a consacré au compte rendu du Salon de cette année au journal *le Voltaire* (du 1er mai), débute par montrer combien est incomplète une Exposition annuelle d'œuvres d'art où l'on ne voit aucune des œuvres faites pour l'industrie par nos artistes les plus habiles. Il s'exprime ainsi :

« Quant à l'observateur, il n'espère pas de renseignements complets, valables, d'une réunion d'où se trouvent exclus les travailleurs sans nombre qu'une appellation dédaigneuse qualifie « d'ouvriers d'art industriel ». Comme s'ils ne s'étaient pas placés au rang des créateurs en donnant la forme et la vie à la matière! Comme s'ils ne méritaient pas le titre d'artistes et la part d'applaudissements que la mode s'est accoutumée à réserver sans partage, en dépit de toute équité, aux exposants du Palais de l'Industrie!

« Un Salon significatif sera celui qui montrera l'effort esthétique d'une année, sans réticence d'aucune sorte, qui assemblera les travaux de tous les novateurs, en vue d'établir le développement logique et un du génie national. Il ne suffit pas que l'*Union centrale des Arts décoratifs* permette de rencontrer à de rares intervalles les « ouvriers de l'industrie »; nous souhaitons suivre, chaque printemps, l'évolution de leur talent; nous voulons que leurs œuvres dernières figurent à côté de celles des peintres, des sculpteurs, et nous revendiquons pour elles les mêmes honneurs, la même gloire ou le même engouement. Puisque l'art est l'expression adéquate du milieu social, ce serait courir le risque de le mal connaître que de manquer de l'étudier partout où se marque sa trace. Plus d'exclusion, plus de catégorie, plus de protestation indignée contre l'union intime de l'utile et du beau; un meuble, un bijou où le tempérament d'un maître s'est donné librement carrière, l'emporte mille fois par l'intérêt sur la statue ou le tableau, exécuté sans instinct ni vocation, à l'aide de recettes apprises... »

Voilà qui est bien dit, et nous applaudissons à cette saine révolte d'un esprit délicat contre les préjugés funestes qui excluent du Salon tant d'artistes bien doués! Souhaitons voir les membres du comité de la Société des artistes français convaincus à leur tour de la nécessité de la réforme dont l'initiative, encore une fois, leur fera le plus grand honneur. Qu'ils fassent tomber enfin des barrières qui n'ont pas de raison d'être, qu'ils tendent une main hospitalière à leurs frères qui travaillent pour l'industrie. Jusque-là il serait oiseux d'étudier le Salon au point de vue de l'art décoratif, et ce serait naïveté que de le tenter. L'art décoratif, c'est-à-dire l'art qui est conçu en vue d'une destination spéciale, et dont la condition première est d'être un ornement, cet art-là n'est guère représenté au Salon et si on l'y trouve, ce n'est que dans de rares dessins d'architecture, dans quelques peintures destinées aux monuments publics, comme les vastes panneaux exécutés par MM. Chartran ou F. Flameng, pour les nouveaux bâtiments de la Sorbonne, ou bien encore dans les sections assez peu visitées de la gravure en médailles, ou, du moins, nous aurions à distinguer des morceaux de choix, les médaillons de M. Mariotton, le modèle exécuté par M. Levillain pour servir de marque de la manufacture de Sèvres, les médailles de M. Lechevrel, plusieurs camées, une plaquette de M. Roty, *Fortuna*, etc. Mais la moisson, en somme, serait peu abondante.

VICTOR CHAMPIER.

LISTE

DES ŒUVRES ACQUISES PAR

LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

PENDANT L'ANNÉE 1888

(*Fin* [1].)

TERRE ET VERRE (*suite*).

Service composé d'un sucrier, d'un bol, d'un pot à lait, de deux tasses à anse et soucoupes en biscuit de porcelaine fond bleu, à décor rapporté en pâte blanche, formant relief de rosace et groupes de personnages en costume antique. Porcelaine de Wedgwood. (Angleterre, XVIIIe siècle.)

Théière à goulot tubulaire et anse en S, et tasse à anse et soucoupe du même service, en biscuit de porcelaine fond bleu, décoré en pâte rapportée blanche de rinceaux à grandes fleurs ornementales, etc. Porcelaine de Wedgwood. (Angleterre, XVIIIe siècle.)

TISSUS

Velours de Gênes; Italie, XVIIe siècle.

Morceau de satin vert brodé or et argent. XVIe siècle.

Brocart fond d'or; travail vénitien. XVe siècle.

Gouttière de lit, décorée en application et broderie. XVIe siècle.

Bande en tissu de soie et d'argent, décorée de figures de saints en broderie de couleurs et application. XVe siècle.

Devant d'autel en satin rouge, brodé. Italie, XVIe siècle.

Morceau de satin rose à rayures vertes, broché de bouquets blancs. Époque Louis XVI.

Chasuble en satin rouge pâle. XVIIe siècle.

Dalmatique de velours gothique fond jaune; travail espagnol. XVIe siècle.

Morceau de lampas fond bleu côtelé. XVIIIe siècle.

Velours de Gênes, couleur violacée à décor d'entrelacs et fleurons. Italie. XVIe siècle.

Brocart vénitien fond rouge à décor bercelé en or et soie jaune et rouge. XVIe siècle.

Bande de velours marron décorée par application de motifs d'ornements à grands feuillages. XVIe siècle.

Chasuble en velours vert à large bordure en drap d'or et d'argent. Italie, Renaissance.

Morceau de dentelle provenant d'un bas d'aube; vieux point de France. Époque Louis XIV (?)

Bande de dentelle brodée; travail à l'aiguille. Venise (?), XVIIe siècle.

Col en guipure, dentelle au crochet; fabrication moderne. (Irlande.)

Trois coiffures de femme provenant de la Saxe septentrionale. Première moitié du XIXe siècle.

Satin broché. Fin du XVIIIe siècle.

Devant d'autel en satin rouge brodé par application de soie et velours de couleurs. Travail français, XVIe siècle.

Dalmatique en satin jaune chamois. Travail français, XVIe siècle.

Étoffe de soie brochée, fond jaunâtre. Italie, XVIe siècle.

Étoffe de soie brochée fond bleu. Italie, XVIe siècle.

Costume en pièces composé de six morceaux d'étoffe de soie brodée et une non brodée. Époque Louis XVI.

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 9e année, p. 319.

MODÈLE DE CHEMINÉE, par CARRIER-BELLEUSE

(COLLECTION DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS)

Tapisserie, fond écru; au milieu, Vénus et l'Amour sous un berceau de treillages. Fontainebleau, xvie siècle.

Bande en satin rouge, brodée par application d'étoffes cernées de fils d'argent. xvie siècle.

Étoffe de soie fond rouge, décorée de vases de fleurs en jaune vert et noir de style chinois. Italie (?), xviiie siècle.

Panneau en étoffe de soie blanche décorée par application d'étoffe de soie bleue et rouge formant des tiges symétriques à fleurs ornementales. Italie, xviie siècle.

PAPIER

Encadrement en papier découpé. xviiie siècle.

Reliure de livre en veau fauve. Italie, xviie siècle.

MATIÈRES DIVERSES

Gaine de calice en cuir noir gaufré et ciselé. xvie siècle.

ENSEMBLES DÉCORATIFS.

Salon provenant de l'Hôtel d'Alexis-Antoine Régny, rue Puits-Gaillot, à Lyon. France, fin du xviiie siècle.

PEINTURE, SCULPTURE DÉCORATIVE ET DESSINS.

Recueil de dessins d'orfèvrerie de P. Moreau, contenant cinquante-deux pièces (modèles de boîtes, étuis et pommes de canne), dessins à la plume avec rehauts d'aquarelle. France, xviiie siècle.

Vingt-trois dessins divers. France, xviiie siècle.

Trois dessins de carrosse, dont un de voiture. France, xviiie siècle.

Dessin à la plume et lavis d'aquarelle pour une décoration d'appartement. France, xviiie siècle.

Six panneaux réunis en un seul cadre. Peinture décorative sur bois. Commencement du xviie siècle.

Deux modèles de flambeaux, dessins au crayon noir rehaussé de lavis. École française, fin du xviiie siècle.

Modèle d'aiguière à anse et couvercle mobile, dessin à la sanguine. École française, fin du xviiie siècle.

Lot de dessins composé de modèles pour joaillers, bijoutiers, modèles de table-console, lits, régulateur, flambeau, etc., etc. École française, xviie et xviiie siècle.

Trois panneaux, peinture sur papier. École française, fin du xviiie siècles.

Peinture à la gouache sur vélin. Époque Louis XIV.

Panneau rectangulaire en hauteur, modelé en cire rougeâtre, d'arabesques à motifs superposés, etc. Époque Louis XVI.

Peinture décorative à fond jaune : au centre, une figure chimérique de femme ailée dont le corps se termine par des feuilles d'acanthe, etc. Époque Louis XVI.

ORIENT ET EXTRÊME ORIENT.

BOIS

Sept panneaux en marqueterie de bois foncé et d'os. Travail arabe.

Grand paravent à douze feuilles, en laque dit « de Coromandel ». Travail chinois.

MÉTAL

Vasque en cuivre incrusté d'argent. Travail oriental.

Vase en bronze japonais.

Cornet en bronze chinois.

Bassin en cuivre gravé incrusté d'or et d'argent. Travail oriental.

Aiguière à goulot dressé en S, cuivre gravé et incrusté d'argent. Travail oriental.

Aiguière à goulot tubulaire, cuivre gravé et incrusté d'argent. Travail oriental.

Grand flambeau en cuivre gravé et incrusté d'argent. Travail oriental.

Paire d'étriers en fer incrusté d'argent. Travail oriental.

Pièce de suspension en fer ouvragé et damasquiné d'or. Travail arabe, xive siècle.

Flambeau à neuf pans en cuivre gravé et incrusté d'argent. Travail oriental.

Vase quadrilatéral, à anse formée par un dragon à queue fourchue. Bronze du Japon.

TERRE ET VERRE

Coupe en grès émaillé. (Chine.)

Gourde en faïence de Kioto. (Japon.)

Bol en porcelaine de Chine.

Vase en porcelaine de Chine.

Potiche en poterie de Midzusashi. (Japon.)

Bouteille en poterie du Japon.

Deux vases en poterie du Japon.

Bol hémisphérique à médaillons à jours rebouchés à l'émail. Faïence de Perse.

Petit bol en porcelaine de Chine.

Potiche couverte en porcelaine de Fizen. (Japon.)

Lampe de mosquée en verre décoré en or et émaux de couleurs. Verre arabe.

Lampe de suspension en verre jaune brun pourvue d'un œuf en faïence de Kutaïa (Perse.)

Bouteille en verre incolore décoré en émaux de couleurs. Travail arabe.

Plat creux en porcelaine du Japon.

Une potiche couverte, un vase fuselé fond céladon vert d'eau, et un bol hémisphérique à couverte céladonée. Porcelaine de Chine.

Vase bursaire à deux anses latérales en bronze ciselé soutenant un anneau mobile. Émail cloisonné de la Chine.

Vase de forme cylindrique aplatie. Grès du Japon.

Coupe à décor polychrome de papillon, cigale et colimaçon en relief. Faïence de Kioto. (Japon.)

Petite bouteille décorée en bleu noirâtre de tiges de nélumbos. Porcelaine de Chine.

Buire ovoïde à col évasé et goulot latéral formé par une tête de dragon. Porcelaine blanche de Chine.

TISSUS

Tapis rectangulaire fond noir, décoré d'arabesques et d'inscriptions en or. (Perse.)

Tapis en velours de soie fond rouge. (Perse.)

Petit tapis en velours de soie fond rouge. (Orient.)

Grand tapis persan en velours rouge à bordure fond bleu.

Grand tapis persan, décoré de palmes et fleurons reliés par des arabesques sur fond rouge, bordure bleue.

Fragment de tapis décoré d'animaux fauves et gazelles, etc., bordure à fond vert. (Perse.)

Petit tapis en velours de soie fond rouge. (Orient.)

Petit tapis de prière en étoffe de soie tissée d'or et d'argent. (Orient.)

Tissu de soie fond rouge provenant d'une dalmatique. Travail hispano-arabe.

Un morceau de velours et dix-huit échantillons divers d'étoffe de soie brochée. (Japon.)

Étoffe de soie fond gros bleu décorée de paons perchés sur des branchages. (Japon.)

PAPIER

Reliure de manuscrit en forme de portefeuille en veau fauve. Travail persan.

MATIÈRES DIVERSES

Coffret rectangulaire en ivoire sculpté. Travail hispano-arabe. Légende en caractères coufiques; datée de l'an 355 de l'Égire (965).

Le rédacteur en chef, gérant : VICTOR CHAMPIER.

COULOMMIERS. — IMPRIMERIE P. BRODARD ET GALLOIS.

TAPIS VELOUTÉ DE LA PERSE REHAUSSÉ D'ARGENT
(Long 2m32cent - Larg 1m62cent)

Imp A Delâtre Montmartre

L'ART DÉCORATIF AU MUSÉE DE CLUNY

(*Suite* [1].)

LES TABLES

Les tables fixes, telles que nous les connaissons aujourd'hui, semblent avoir été inconnues du moyen âge. Des panneaux, plus ou moins développés, portés sur des tréteaux, semblent les avoir exclusivement constituées. C'est ainsi que les inventaires les indiquent et c'est ainsi que l'imagerie nous les montre dans les scènes religieuses, comme la *Cène*, le *Repas chez le pharisien* ou le *Pèlerin d'Emmaüs*.

En Italie même, les tables d'ébène à marqueterie d'ivoire, dont le décor accuse franchement la Renaissance, sont toutes portées sur des tréteaux à charnières que consolident des goussets de fer également mobiles et quelque peu ornés. La table ainsi construite, avec ses pieds repliés, était d'un transport facile et pouvait suivre le maître dans ses pérégrinations.

Lorsqu'elle devient fixe en France, elle prend immédiatement un caractère de pesanteur qui contraste singulièrement avec celui de mobilité excessive qu'elle présentait auparavant. Les deux tréteaux sont remplacés par deux panneaux épais, curieusement ornés, portés sur des patins que relie une traverse. Celle-ci porte d'ordinaire les colonnes d'une arcature taillée dans un panneau qui, placé verticalement entre les deux pieds, les rend solidaires l'un de l'autre. Un épais châssis, d'habitude sculpté de godrons, sert de ceinture sur ce qui constitue le dessus de la table.

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*. 9e année, pages 65, 97, 129 et 189.

Le musée de Cluny possède deux exemplaires de ce genre, et les deux pieds d'un troisième qui portent une table moderne.

Ces pieds, en éventail, ainsi qu'on dit aujourd'hui, se composent de deux griffons adossés à un cartouche ajouré que surmonte un mascaron et qui se prolonge en deux pieds qui, parallèlement à ceux des griffons, posent sur un patin, malheureusement tronqué. Un mascaron dont il reste la moitié supérieure prouve que celui-ci était plus épais, découpé fort probablement à la partie inférieure de façon à ce qu'il ne portât que sur ses deux extrémités.

Cet ensemble est fort élégant et d'une composition fort ingénieuse.

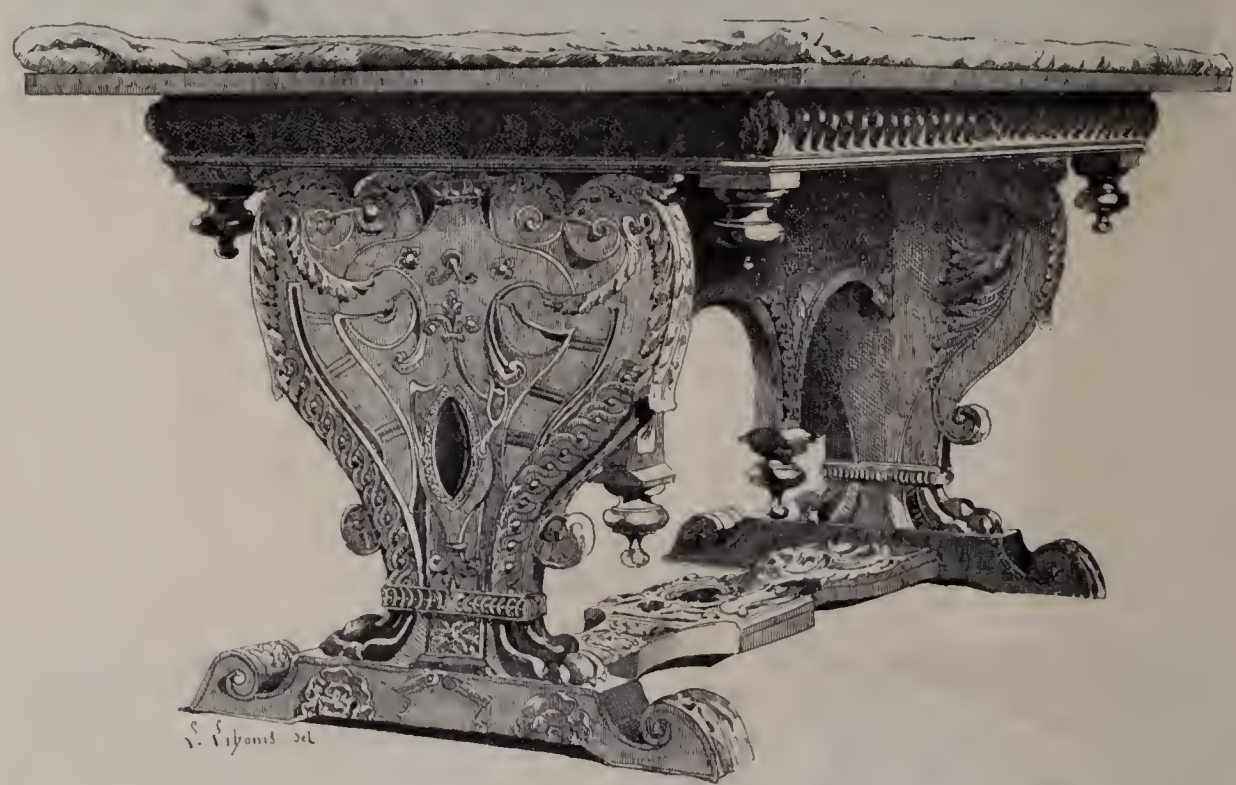


Table en bois de noyer, travail français, XVIe siècle (collection du musée de Cluny, n° 1581).

Les griffons, taillés d'ailleurs dans une planche épaisse de noyer, rappellent de loin les beaux supports des tables de marbre du musée de Naples. C'est d'Italie que nous en est venue l'idée, mais nos huchers en s'en emparant l'ont soumise à la matière qu'ils mettaient en œuvre, et l'ont combinée et modifiée avec une variété d'invention et un goût rare avec d'autres éléments plus particuliers à la Renaissance, comme les cartouches faits d'enroulements qui imitent le cuir.

Les pieds de la table (n° 1581) que nous publions, montrent une des variétés du même type. Le point de départ est le même : la physionomie générale est pareille, mais les détails diffèrent absolument. Des deux griffons il n'existe guère plus que les pieds; quant au corps, il consiste en une grande console renversée qui supprime la tête du monstre. Les deux consoles adossées qui donnent au pied son contour extérieur se combinent avec un cartouche central, composé d'un enlacement très compliqué de larges lanières symétriquement disposées. Comme les précédents les patins sont tronqués inférieurement.

La traverse inférieure qui relie ceux-ci, découpée sur ses bords, est magnifiquement ornée de mascarons et de cartouches; tandis que la traverse verticale supérieure, qui relie les « éventails », est découpée de trois arcs dont les retombées portent sur des culs-de-lampe tournés.

La table (n° 1582) établie sur le même modèle est plus simple dans son ornementation. Un pilastre cannelé sépare les deux consoles, adossées et exclusivement décorées de feuillages, de l'éventail et du pilastre de même style posant sur le milieu de la traverse inférieure, soutient la retombée des deux arcs découpés dans la traverse supérieure. Deux demi-pilastres, appuyés contre les panneaux qui forment les pieds, reçoivent les deux autres retombées.

Notons que ces traverses n'ont qu'un rôle, celui de maintenir dans leur plan vertical les panneaux extrêmes, lesquels, étant séparés par un certain intervalle de la table, ne supportent en rien celle-ci. Aussi les ais qui la forment sont-ils d'une grande épaisseur, ce qui

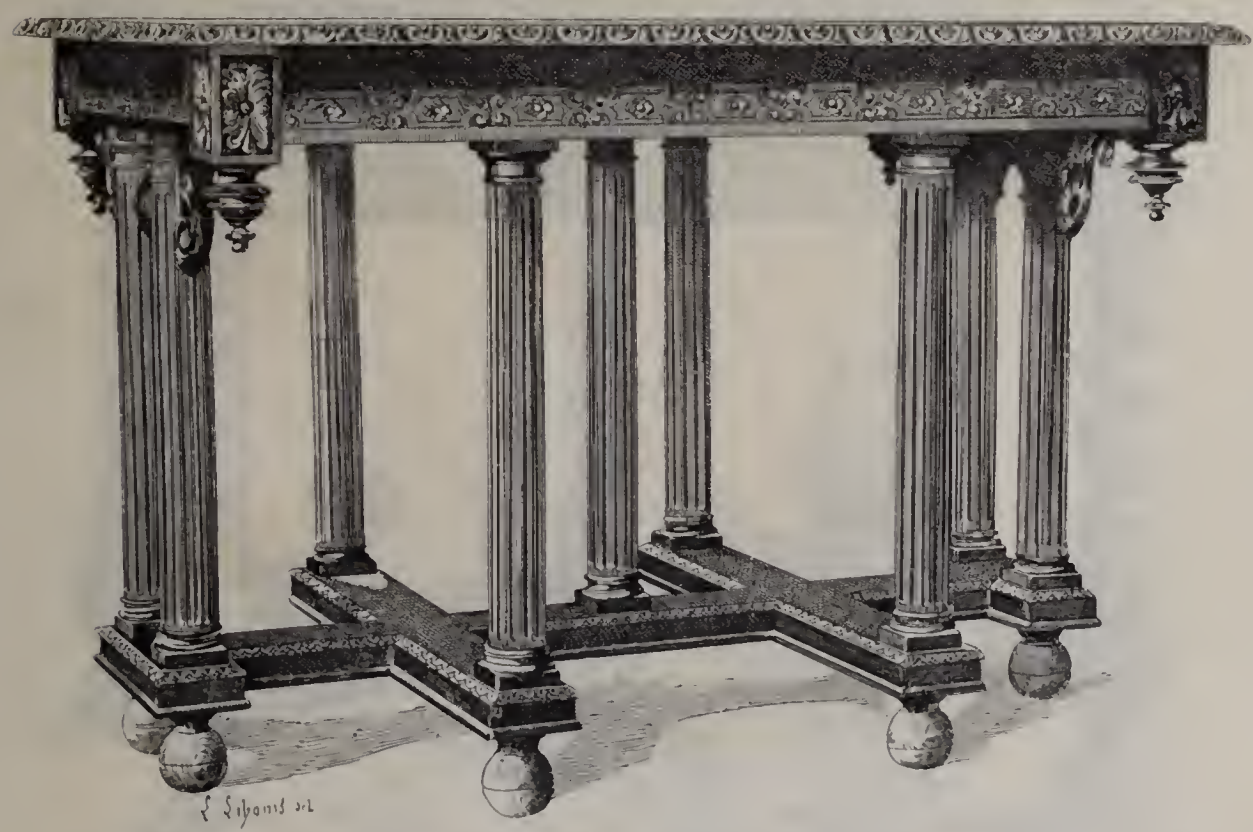


Table supportée par neuf colonnettes cannelées, XVIIe siècle (collection du musée de Cluny, n° 1593).

permet de pousser sur leur tranche une moulure souvent décorée d'ornements courants de faible relief. Une ceinture, généralement ornée de godrons courbes, soutient le pourtour de la table, et supporte, à chacun de ses angles, un pendentif de bois tourné.

Le système dont nous venons d'étudier trois exemplaires semble avoir été abandonné à la fin du XVIe siècle ou au commencement du XVIIe pour celui de tables à pieds qui, en plus ou moins grand nombre, portent la table. Les traverses qui les relient à la partie inférieure forment un ensemble assez compliqué comme le montre l'exemple que nous publions (n° 1593).

Ces traverses forment comme deux croix de Lorraine opposées par le pied. Huit des pieds de la table portent chacun à l'une des extrémités des branches et le neuvième s'insère au milieu de la traverse centrale. L'ensemble forme un jeu de moutons verticaux à des plans divers d'un effet très pittoresque, mais doit présenter quelques obstacles à qui veut s'asseoir ailleurs qu'au milieu de cette table. La décoration des traverses, de la ceinture et de la tranche de la table se réclame encore quelque peu du XVIe siècle, et les deux consoles, appliquées de chaque côté des deux colonnes jointives de chaque extrémité, sont encore un souvenir des pieds en éventail de l'époque précédente.

Une seconde table de dimensions plus grandes, mais d'une exécution beaucoup plus simple, puisque ses neuf pieds en forme de colonnes toscanes sont le produit exclusif du tour, a été donnée au musée par M. J. Audéoud. Une tête de chérubin seule orne chacun des angles de sa ceinture d'où descend un pendentif en bois tourné. Le bois tourné règne presque exclusivement à partir du XVIIe siècle. Il est probable qu'un perfectionnement du tour ayant permis de façonner en spirale un cylindre de bois, l'admiration pour ce résultat nouveau de la mécanique naissante a mis à la mode les meubles portés sur des pieds ainsi faits.

La table (n° 1589) est un des plus riches spécimens du genre. Ses quatre pieds robustes, en

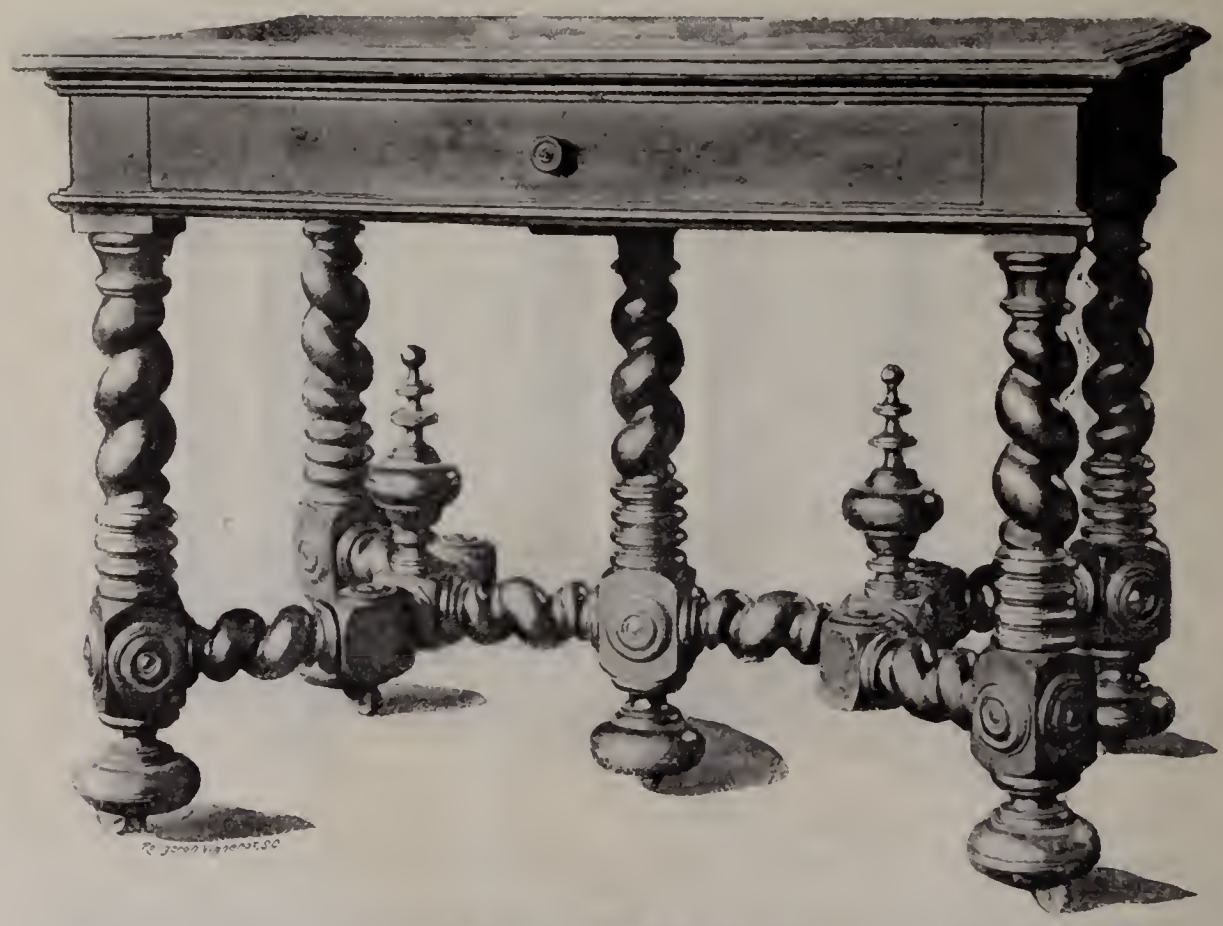


Table à pieds tournés, legs de M. Affry de la Monnoye (collection du musée de Cluny).

spirale, sont réunis deux à deux, dans le bas, par une traverse faite au tour. Une seconde traverse longitudinale les rend solidaires en s'emmanchant à leur milieu. Puis sur cette traverse ornée d'une quantité de renflements et de moulures se greffent deux pieds centraux, accompagnés dans le même plan de cinq pendentifs également tournés. Ils sont comme un souvenir de l'ancien système de l'arcature du XVIe siècle, tant les traditions sont lentes à disparaître, et se perpétuent en se transformant.

L'emploi des pieds multiples fait varier à l'infini la combinaison des traverses. Il y en a qui sont comme deux Y réunies par leur base, et qui relient cinq pieds, comme le montre la table léguée au musée par M. Affry de la Monnoye qui est ici reproduite.

Mais les exemples sont plus nombreux de tables portées uniquement sur quatre pieds d'angle, avec les traverses en H nécessaires à leur consolidation, avec ou sans pieds sur la traverse et pendentifs dans leur alignement.

L'introduction en Europe des bois des îles, y compris l'ébène, a transformé sinon la forme, du moins l'ornementation des tables. Tout l'effort qui se concentrait auparavant sur

les pieds, que d'ailleurs on ne voit guère, s'est porté sur le dessus lui-même qu'on ne voit pas lorsqu'il sert à ce à quoi il est destiné. La table, en effet, est le meuble qui comporte le moins de décoration, car il faut quelque bonne volonté pour l'apercevoir.

Une petite table (n° 1583), de bois de couleur, portée d'ailleurs sur des pieds tors, incrustée de branchages d'ébène à fleurs d'ivoire de style oriental qu'accompagne un aigle à deux têtes, doit être d'origine portugaise. L'introduction de la flore ornementale de l'extrême Orient nous semble, en effet, avoir été introduite dans l'art par les artisans marqueteurs, brodeurs et même sculpteurs, auxquels les hardis navigateurs, qui cinglèrent jusqu'aux îles de l'océan Indien, apportèrent des modèles, quand ils ne firent point travailler pour eux-mêmes et sur des choses occidentales les patients ouvriers de leurs lointaines conquêtes.

L'Italie s'était-elle réservé le monopole de l'emploi de l'ébène et de l'ivoire? Il faudrait alors lui attribuer une petite table, plaquée d'ébène (n° 1591), incrustée d'ivoire, où quelques oiseaux et quelques coquillages se combinent avec des arabesques. Les pieds, la spirale sont sans traverse et s'amincissent en descendant : parti qui est nouveau et plus élégant que l'éternel pied tors des ouvriers du Nord.

ALFRED DARCEL.

(*A suivre.*)

UNE NOUVELLE SALLE DE MOULAGES

AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Le Musée des Arts décoratifs s'est enrichi récemment d'une suite importante de moulages exécutés à Bourges par l'atelier spécial qu'il s'est adjoint. Les principaux motifs de ces estampages ont été empruntés aux monuments civils des xve et xvie siècles, qui donnent à cette ville un intérêt archéologique tout particulier. Aujourd'hui réduit à l'état de chef-lieu de l'un de nos départements et laissé en dehors des grandes artères commerciales, Bourges n'est guère visité que par les curieux qui viennent interroger les souvenirs de sa splendeur disparue, tandis qu'autrefois, capitale d'un apanage princier, il servait de communication directe entre les riches provinces de la Touraine et la ville de Lyon, ou s'entreposaient les produits de l'Italie et de l'Orient. La décadence de Bourges fut la conséquence de l'abandon des voies navigables et de l'adoption par le commerce des vallées de la Saône et de la Seine, qui conduisaient plus facilement à Paris, dont la centralisation absorbante se développa surtout au xviie siècle.

Réuni de bonne heure au domaine royal lors de la constitution de la nationalité française, le Berry partagea les principes esthétiques de l'école laïque d'architecture éclose dans l'Ile-de-France au xiiie siècle. La cathédrale de Saint-Étienne, à Bourges, est l'un des plus grandioses monuments de l'époque ogivale, et les générations successives y ont ajouté des œuvres de sculpture et de peinture sur verre, qui en font une sorte de Musée. La ville ne possède pas de constructions civiles datant de l'époque romane du xiiie siècle, comme celles que l'on rencontre à Cluny, à Souvigny, à Provins, et dans les anciennes cités du Midi. Ce n'est que plus tard, lorsque le roi Jean II eut donné à son fils, Jean de France, le duché de Berry, que Bourges devint l'un des centres artistiques du royaume. Le nouveau prince,

le plus dilettante des membres de la famille des Valois, tous amis du faste et du luxe, dota sa capitale de monuments construits avec autant de goût que de magnificence. Il ne reste plus que des descriptions insuffisantes ou des vues incomplètes du palais royal et de la sainte Chapelle de Bourges, des châteaux de Mehun-sur-Yèvre et de Concressault, qu'avaient bâtis ses maîtres des œuvres Guy et Drouet de Dammartin et Jean Guérart, et où il avait réuni des trésors d'orfèvrerie et d'objets précieux de toute sorte. Quelques débris de sculpture, des substructions et des pans de murailles éventrées, permettent seuls de connaître le style de ces édifices qui rappelaient les dispositions originales du château du Louvre, œuvre de Raymond du Temple, architecte de Charles V. Malgré les malheurs politiques qui suivirent la mort du duc, Bourges continua à servir d'asile à plusieurs des artistes qu'il y avait attirés de Paris et des provinces du nord de la France. Ils y trouvèrent un refuge contre l'invasion anglaise, qui ne s'étendit pas au sud de la Loire. La présence des imagiers et des peintres venus de l'Artois et des Flandres continua à imprimer un caractère de réalisme plein de charme aux œuvres que la ville a conservées de cette époque. Ce furent deux sculpteurs flamands, Etienne Bobillet et Paul Mosselmann, qui furent chargés par le roi Charles VII de terminer le magnifique mausolée de son grand-oncle, auquel le temps avait manqué pour le faire ériger dans la sainte Chapelle de Bourges et dont l'effigie mortuaire était due à Jean de Cambrai. Le Musée des Arts décoratifs possède actuellement les moulages des statuettes de pleurants qui ont survécu à la dislocation de ce tombeau. On y constate certaines réminiscences des figurines imaginées par Claux Sluter pour la sépulture de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, dans la chartreuse de Champmol. C'est vraisemblablement à Dijon que Bobillet et Mosselmann avaient été s'inspirer, avant d'entreprendre le tombeau de Bourges.

Aucun édifice du xve siècle en France ne saurait se comparer à l'hôtel que l'argentier Jacques Cœur avait fait construire dans la ville voisine de son lieu de naissance (Saint-Pourçain-sur-Allier) et où il avait établi le centre de ses immenses négociations commerciales. Par une rare fortune, cet hôtel a conservé son aspect original, et aucune modification n'a été apportée à ses façades. Il est resté extérieurement ce qu'il était lorsqu'il est sorti des mains de son possesseur, et n'a subi depuis lors que la morsure inévitable des siècles. La maison de Jacques Cœur est le spécimen le plus complet des constructions civiles du moyen âge que l'on connaisse. S'appuyant sur les murailles et sur les tours de l'enceinte primitive de la ville, elle réunit l'aspect intérieur d'une forteresse à l'élégance d'une demeure seigneuriale. Il faudrait écrire une monographie spéciale du monument, pour faire comprendre l'originalité du plan suivi par l'architecte et disposé en forme de trapèze, aussi bien que la sobriété de la façade regardant la ville haute et la décoration aussi variée qu'inattendue de la cour intérieure. Nulle part l'artiste inconnu qui l'a créé, ne s'est astreint à suivre les règles sévères de l'uniformité adoptées par l'école moderne, et partout il s'est appliqué à prodiguer la sculpture en l'encadrant dans les lignes générales du monument. Le plan de l'édifice rappelle les anciennes dispositions des constructions élevées par le duc de Berry. On voit que les leçons des habiles maîtres des œuvres employés par le prince, étaient suivies près d'un demi-siècle après sa mort. Les variations de style étaient alors plus lentes à se produire qu'elles ne le furent aux époques postérieures plus enfiévrées de nouveauté. Lorsqu'un architecte ou un sculpteur avait enfanté un type nouveau de monument ou de sculpture, cette création nouvelle était répétée pendant de longues années dans la province où elle avait pris naissance. Le Berry n'échappa pas à cette loi générale, et les œuvres émanant de l'école réunie par le duc de Berry, servirent de modèles aux constructions élevées à Bourges, jusqu'au moment où l'art français fut envahi par l'imitation italienne.

Les affinités artistiques existant entre les demeures de Jean de Berry et l'hôtel de l'argentier n'empêchent pas ce monument de présenter des dispositions différentes en raison de sa destination. Jacques Cœur, exerçant son commerce au milieu d'une ville sûre, n'avait pas besoin de protéger sa maison par des tours et des murailles capables de supporter un siège; il fallait au contraire que chacun pût avoir un accès facile dans les galeries et dans les chambres dont chacune était un comptoir affecté à des opérations diverses de change et de vente. De là provient le développement des galeries entourant la cour intérieure, la multiplicité des escaliers mettant cette cour en communication avec les salles du premier étage et les galeries lambrissées en forme de carènes qui desservaient les comptoirs entre eux, tandis qu'un emplacement relativement restreint était réservé aux appartements d'apparat si nombreux dans les châteaux seigneuriaux.

La sculpture décorative de l'hôtel se compose d'une telle abondance de motifs qu'il était difficile de choisir les parties intéressantes à reproduire, sans être entraîné à former une collection de bas-reliefs et de figures dépassant de beaucoup les ressources et l'emplacement dont pouvait disposer le Musée des Arts décoratifs. Il a fallu se borner à quelques morceaux se distinguant par leur disposition originale et pouvant en même temps offrir d'excellents spécimens de l'imagerie monumentale appartenant à la première moitié du xve siècle, qui jusqu'à ce jour n'était pas représentée dans les collections publiques de Paris. Le plus important de ces estampages reproduit les deux curieuses figures placées dans les fausses fenêtres disposées sur la façade de la rue, de chaque côté du grand dais qui abritait primitivement la statue équestre de Charles VII et au-dessus duquel s'ouvre l'une des deux verrières de la chapelle. Accoudées sur une allège de fenêtre dont les volets sont entr'ouverts, ces deux figures dans lesquelles on a cru retrouver les portraits de Jacques Cœur et de sa femme Macée de Léodepart, semblent un symbole de la vigilance domestique qui surveille l'entrée de la maison, à moins qu'elles ne soient simplement une fantaisie décorative empruntée à l'existence journalière. Tout l'édifice est couvert de sculptures indiquant naïvement la destination de ses différentes dispositions. Au-dessus des cuisines sont des marmitons tournant la broche et d'autres écurant les plats, tandis que sur l'escalier qui conduit à la chapelle on voit le sacristain sonnant la messe, les fidèles s'y rendant et le prêtre devant l'autel. Deux des cheminées qui chauffent les galeries du premier étage et dont l'atelier n'a pris que des détails, représentent des murailles crénelées ou des fenêtres de maisons du haut desquelles des spectateurs assistent à des tournois burlesques. La disposition de ces cheminées et celle de la grande salle qui avait été démolie lorsqu'on y avait installé la cour d'assises et dont les débris gisent sous les portiques de la cour, est une imitation évidente de celle des cheminées qui sont encore visibles dans les ruines du palais royal de Bourges. Toutes simulent un château fort ou une enceinte fortifiée, avec des lucarnes à gables dont l'ornementation est variée avec un goût exquis. L'exemple le plus remarquable de cette décoration spéciale est le manteau de cheminée soutenu par trois tourelles fenêtrées à culots et entouré d'une frise de feuillages dans laquelle se jouent des ours, qui reste maintenu par la force de l'habitude, en émergeant d'un toit moderne qu'il surplombe, le long de la paroi de l'ancienne salle à parer du duc de Berry, convertie plus tard en prison.

Le principal escalier de l'hôtel de Jacques Cœur est entièrement revêtu de bas-reliefs servant d'allèges aux fenêtres. Les panneaux en quatre feuilles de ces allèges sont occupés par des figures de fileuses, de bergers, d'ouvriers et de bourgeois. Rien n'est plus curieux pour l'histoire du costume que ces personnages sculptés avec un naturalisme plein d'habileté. Il faut observer cependant que si la composition de ces bas-reliefs est française, le ciseau des artistes chargés de les exécuter paraît flamand, et il ne nous semble pas téméraire d'attribuer une partie de ces sculptures aux Flamands qui travaillaient alors au tombeau du duc

de Berry, sous la surveillance de Jacques Cœur. La collection d'estampages rapportée de Bourges contient deux de ces allèges avec leur encadrement architectural et un certain nombre des meilleures figures qui les remplissent. On y a joint le moulage d'un curieux bas-relief placé au-dessus de la porte de l'escalier, dans lequel les rapports commerciaux de l'argentier avec l'Orient sont symbolisés par des arbres et des plantes exotiques et entourés de devises

Fausse fenêtre de la façade intérieure de l'hôtel de Jacques Cœur, à Bourges, d'après les moulages du Musée des Arts décoratifs.

dont le sens n'est pas encore éclairci. On y voit aussi plusieurs culs-de-lampe en forme de personnages grotesques qui montrent le goût qu'avaient nos ancêtres pour les sujets drôlatiques et pour l'allégorie macaronique. Le plus curieux est un chapiteau qui est placé dans la chambre du trésor de Jacques Cœur, dont le sujet est emprunté au roman de Tristan et d'Iseult, où pendant longtemps on avait cru retrouver un épisode des amours supposées de Jacques Cœur et d'Agnès Sorel. Le Musée de Sculpture du Trocadéro chargeait en même temps les mouleurs de l'Union centrale, d'estamper la grande porte de la sacristie de la

cathédrale édifiée par l'archevêque Jean Cœur, fils de l'argentier, dans laquelle on retrouve la même efflorescence de décoration.

Bourges possède un second édifice qui, bien que construit dans les dernières années du xve siècle, conserve les dispositions adoptées pour l'hôtel de Jacques Cœur. Ce monument, affecté aujourd'hui aux services du petit lycée, a été entrepris en 1488 par la municipalité pour servir de maison commune. Les plans en furent dressés par Jacquet de Pigny, aidé de Jacquet Gendre. La maison est assise également sur les anciennes murailles de l'enceinte gallo-romaine et domine par ses pignons élevés la ville basse qui l'entoure. De même qu'à l'hôtel de Jacques Cœur, la tourelle de l'escalier, qui forme le motif principal de la façade intérieure, est recouverte de découpures ogivales et de balustrades ajourées; deux sergents de pierre, la hallebarde municipale à la main, semblent veiller à la défense de la maison. Dans l'intérieur, on admire une cheminée dont le manteau, semé de fleurs de lis sans nombre, présente l'écu de la ville supporté par une fileuse et un paysan. Malgré le charme de cette dernière composition, la sculpture de l'ancien hôtel de ville n'a plus la simplicité de l'hôtel de Jacques Cœur. On y pressent le dernier effort d'un art que les formes nouvelles de la Renaissance vont condamner à disparaître.

Le Berry fut, dès la première heure, soumis à l'influence des artistes appelés de l'Italie ou ramenés d'au delà des monts par Charles VIII. De même qu'à Tours, à Rouen et à Albi, on y voit les ouvriers indigènes travaillant concurremment avec ceux venus de l'étranger, sans qu'on puisse exactement délimiter la part qui revient à chaque nationalité. On peut dire cependant d'une manière générale que les artistes italiens étaient chargés de tracer les plans et de dessiner les ornements, tandis que les détails de la construction étaient réservés à nos compatriotes qui possédaient mieux les traditions de la direction des chantiers. Cette différence s'effaça très rapidement et au bout de quelques années de cohabitation, nos artistes s'étaient assimilé la manière italienne assez profondément, pour n'avoir plus besoin de recourir à l'appui étranger. La reconstruction de la grosse tour de la cathédrale, commencée en 1508, ouvrit une série de grands travaux qui devaient durer pendant toute la première moitié du xvie siècle. Après un concours auquel avaient pris part les plus renommés maîtres des œuvres du royaume, le chapitre adopta les plans de Nicolas Biard, né à Amboise en 1460 et maître des œuvres de la ville de Tours, qui avait dirigé les entreprises du château du Verger, appartenant au maréchal de Gié, et celles des châteaux de Blois et d'Amboise, avant d'être chargé par le cardinal d'Amboise de construire le magnifique château de Gaillon en Normandie. Biard fut associé pour l'érection de la tour de Bourges à Jean Cheneau, architecte, né à l'Ile-Bouchard en 1460, et qui avait travaillé pendant seize années à la cathédrale d'Auch. Ces deux architectes, ne résidant pas régulièrement à Bourges, étaient suppléés pendant leur absence par Guillaume Pellevoisin, qui ne tarda pas au reste à devenir le maître en titre de l'œuvre (1510), fonction qu'il conserva jusqu'à sa mort. On conjecture d'après son nom que cet imagier-maçon était né à Pellevoisin, paroisse de Berry voisine de la ville de Buzançais (Indre). Peu connu en dehors de la ville où il a passé sa longue existence, le nom de Guillaume Pellevoisin doit être inscrit parmi ceux des meilleurs artistes de l'époque de transition qui distingue l'école française, sous le règne de Louis XII. Élevé dans les traditions de l'ancienne architecture française il trahit parfois un embarras réel lorsqu'il lui faut poser les pilastres et les frontons à l'antique au milieu des lignes générales de son plan, mais rien ne surpasse les ressources de son imagination et la délicatesse des ornements qu'il a prodigués sur toutes ses constructions. La sculpture atteignit alors à Bourges une perfection qui rappelait les merveilles du château de Gaillon. Ce résultat était dû à la première constitution des chantiers de la tour de la cathédrale par Nicolas Biard et à l'achèvement des travaux du château de Gaillon

Vue intérieure de l'Hotel Lalemant, à Bourges (XVIe Siècle).

qui amena en Berry une partie des artistes qui y étaient attachés, parmi lesquels on comptait l'Italien Jehan Chersalle, cité dans les comptes du cardinal comme ayant pris part avec Pacherot à la sculpture de l'encadrement du bas-relief de Michel Colomb. Marsault Paule, autre artiste de race italienne et né en Berry[1], semble avoir été le plus habile de ces sculpteurs-ornemanistes, avec Nicolas Poyson ou Poireau, qui venait peut-être aussi d'outre-monts. Les nombreuses statues qu'ils avaient exécutées pour les portails et pour les niches de la cathédrale ont été détruites pour la plupart, mais il est parvenu jusqu'à nous une longue série d'arabesques, de panneaux et de chapiteaux, burinés dans la pierre dure tirée des carrières voisines de Charly, dont l'invention égale le fini d'exécution. Cette richesse d'ornementation se retrouve dans tous les monuments que Pellevoisin fut chargé de construire à Bourges.

La plus ancienne mention que l'on ait rencontrée de cet architecte remonte à l'année 1507, où il fut chargé par le chapitre dont il était déjà l'agent, de dépendre une partie des tableaux de la nef. Dès cette époque il était marié à Marie Garnier, dont il eut un fils nommé Pierre et une fille du nom de Françoise. Nous avons déjà dit qu'il fut chargé en 1508 de diriger les travaux de la tour de Saint-Etienne, sous la direction de Biard et de Cheneau, et qu'en 1510 il reçut le titre de maître maçon conducteur de l'œuvre. Il passa marché en 1513 avec Charlotte de Bourbon, comtesse douairière de Nevers, pour la construction d'une maison de retraite dans le couvent des dames de l'Annonciade fondé par Jeanne de Valois, duchesse de Berry et première femme de Louis XII. Il est à présumer que les bâtiments de cette maison religieuse avaient été également édifiés par Pellevoisin. Il fut chargé en 1522 de reconstruire la chapelle de l'Hôtel-Dieu. Cet édifice existe encore et présente un bel aspect, mais les mutilations de toute sorte qu'il a subies lui enlèvent presque tout son intérêt. A l'extérieur, les pilastres et les dais qui surmontaient les niches des statues ont été martelés avec acharnement, tandis que dans l'intérieur la chapelle est divisée en deux étages par une menuiserie grossière et qu'il ne reste aucune trace des verrières peintes qui passaient pour le chef-d'œuvre de Jean Lécuyer, artiste peu connu en dehors de Bourges, et que notre école peut opposer aux plus grands talents du XVIe siècle. Pellevoisin était en même temps maître juré maçon de la ville et employé par elle à l'entretien de ses édifices. Les comptes municipaux établissent qu'en 1533 et 1534, il fut payé pour la taille et maçonnerie d'un puits et pour la construction de la tour du pont d'Auron, travaux qui ne présentent pas d'intérêt artistique.

Par un hasard regrettable, on ne possède aucun renseignement sur les monuments attribués à Guillaume Pellevoisin par une tradition remontant à son époque et que la comparaison avec ses œuvres connues vient confirmer. Le plus important de ces édifices est l'habitation construite pour la famille Lalemant, marchands de Bourges, devenus plus tard financiers sous les règnes de Louis XII et de François Ier. L'hôtel, commencé par Jean Lalemant le père, fut continué et achevé en commun par ses deux fils portant tous les deux le même prénom de Jean et dont l'un avait épousé Jeanne Gaillard, et l'autre Jeanne de Champanges. Une des sœurs des propriétaires de la maison de Bourges avait été mariée à Giovanni Ruccelaï, marchand italien établi à Lyon, dont le nom fut plus tard francisé en celui de Rousselet. Par leurs ambassades et par leurs voyages en Italie, par les fonctions administratives qu'ils remplirent à Milan pendant l'occupation française, alors que Charles d'Amboise, le constructeur du beau château de Meillant près de Bourges, était gouverneur de la Lombardie, les Lalemant devaient être tout acquis aux charmes de la sculpture

1. Il était fils ou frère de Chrétien Paule, orfèvre à Bourges en 1487 et parent de Pierre Paule dit l'Italien, valet de chambre ordinaire du Roi et architecteur, chargé de contrôler les travaux des bâtiments de François Ier. Il était en même temps concierge du château de Bourbon-l'Archambault et de Fontainebleau, de Moulins, et gardien des meubles, bagues et joyaux du Roi. Il mourut en 1537. Les Paule étaient venus en France pour entrer au service de la duchesse de Bourbon Anne de France, avant de passer à celui de Louise de Savoie et de François Ier.

[illegible]

Hôtel Lalemant, à Bourges. Piscine de l'Oratoire, d'après la collection des moulages du Musée des Arts décoratifs.

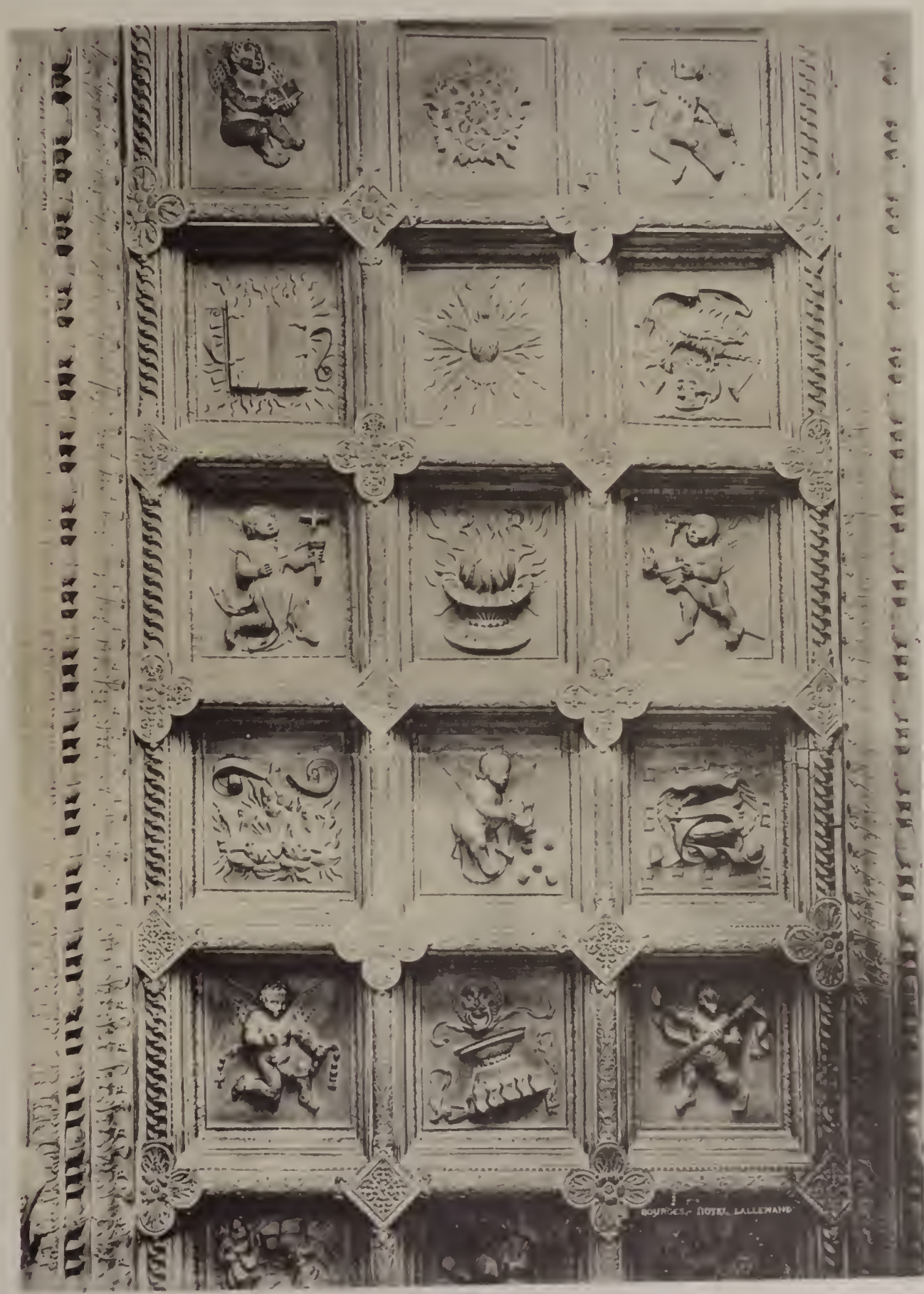
oratoire est bien plus un sanctuaire artistique qu'un lieu de recueillement religieux, et la Renaissance y a placé côte à côte les sujets divins et les motifs mythologiques. On y arrive par une porte basse dont les pilastres sont brodés d'arabesques qui, quoique uniformes, ne se répètent jamais. Le plafond formé de trois grandes dalles est divisé en trente caissons remplis par des figures d'enfants livrés aux occupations les plus diverses et les plus inattendues. Partout on y retrouve un réchaud enflammé et parfois même renversé, accompagné des lettres R. E., rébus dont le sens est inconnu. Ce plafond est supporté par des pilastres à fûts cannelés et à chapiteaux. Auprès de l'autel qui occupe la largeur de la baie, dont nous avons parlé en décrivant la cour, est placée une élégante piscine d'aspect tout italien dont les fines arabesques sont accompagnées des mêmes lettres R. E.

L'atelier de moulages de l'Union a porté son principal effort sur les sculptures de l'hôtel Lalemant qui, nous n'en doutons pas, seront une révélation pour nombre d'amateurs et d'artistes. Il a tenu à estamper toutes ces portes d'une délicatesse incomparable, la cheminée et la majeure partie des ornements de cette demeure que les siècles nous ont léguée presque intacte. Il n'a pas reculé devant la difficulté de reproduire l'oratoire dans tous ses détails et dès que le Musée disposera d'un local suffisant, il pourra le restituer dans son intégrité, comme il l'a déjà fait pour le petit salon du château de Rambouillet et pour le petit cabinet du roi au château de Versailles.

Peu de temps après avoir construit l'hôtel Lalemant, Pellevoisin était chargé par le marchand florentin Durante Salvi, établi à Bourges et devenu receveur général du Berry, de lui édifier un hôtel situé dans la rue des Arènes. Cette maison, après avoir appartenu à la famille Bochetel, fut acquise par le jurisconsulte Cujas dont elle porte encore le nom. L'hôtel Cujas, plus homogène comme composition architecturale que celui des Lalemant, ne saurait se comparer à ce dernier sous le rapport de la richesse d'ornementation. Il y existe cependant l'ancienne porte aujourd'hui murée et remplacée par une baie plus large, dont la frise et les chapiteaux égalent, s'ils ne les surpassent, les plus fines arabesques de la maison Lalemant. Cette comparaison sera facilitée par l'estampage qui figure actuellement au Musée des Arts décoratifs et qui permettra d'identifier les œuvres de l'école de Pellevoisin. On y a joint une dernière porte offrant les mêmes dispositions générales avec une variété toujours inépuisable de détails, que cet architecte avait exécutée pour l'entrée des dépendances de la cathédrale sous le porche méridional. L'appareil de l'hôtel Cujas est en briques encastrées de pierre. La cour intérieure forme un carré régulier; on y remarque à gauche une tourelle à encorbellement qui relie le corps principal avec le bâtiment en retour. Des médaillons d'empereurs romains en marbre, pour la plupart absents ou mutilés, existaient au-dessus des fenêtres du rez-de-chaussée. Les grandes lucarnes en pierre à hauts pinacles et ornées à leurs bases de coquilles accouplées, derrière lesquelles s'élèvent trois combles élancés et des conduits de cheminées à feuillage sculpté, donnent à cet édifice un cachet de simplicité élégante. Il ne reste plus que des vestiges presque invisibles de la décoration picturale que le rez-de-chaussée avait jadis reçue. C'est à peine si l'on distingue, sur la paroi gauche de la cour, quelques fragments d'une grande composition représentant le triomphe de la Renommée d'après Pétrarque.

La municipalité de Bourges se montre peu soucieuse de ces monuments qui font la gloire de la ville et qui contribuent à sa prospérité. Elle avait acquis, il y a peu d'années, l'hôtel Cujas pour y établir le Musée, mais l'architecte chargé des travaux d'installation était tellement étranger aux notions artistiques, que la Commission des monuments historiques dut s'opposer à ce que ses plans fussent suivis. Après plusieurs procès pendant lesquels l'édifice découvert restait exposé aux intempéries, le gouvernement prit la sage résolution de racheter cet hôtel et de le restaurer aux frais du Trésor public, afin d'en assurer la conservation.

LA DÉCORATION DES PLAFONDS (XVIe Siècle)



Fragment du plafond en pierre seulptée de la salle de l'Oratoire à l'Hotel Lalemant, à Bourges

Cette restitution, dirigée par M. Boeswilwald, sera prochainement terminée et le monument sera affecté au service du Musée départemental. L'hôtel Lalemant, respecté jusqu'à ce jour, semble prochainement menacé par les projets de la municipalité. Elle annonce l'intention d'aliéner ou de louer ce monument, resté vacant depuis l'expulsion des sœurs bleues qui y avaient installé une école. Les diverses sociétés scientifiques et historiques de la ville se sont entendues pour préserver l'hôtel en le prenant en location, mais leurs ressources restreintes ne suffiront probablement pas à satisfaire les espérances municipales.

Pellevoisin entreprit en 1525 la construction de la tour de l'église de Saint-Pierre-le-Marché, aujourd'hui dédiée à Notre-Dame. Il a surmonté très habilement la difficulté que présentait cette construction faite sur un terrain irrégulier en dehors du plan général de l'église et à la rencontre de trois rues. Cette tour, dont l'aspect est à la fois hardi et léger, est divisée en quatre étages dont le dernier seul servant de clocher est ajouré. Elle présente à ses angles des niches à dais et à culs-de-lampe où les formes du xve siècle s'unissent aux ornements de la Renaissance. On attribue encore à cet architecte une maison située dans la rue des Toiles, dont la disposition entraînait une de ces difficultés que les anciens maîtres des œuvres aimaient à surmonter afin de prouver leur habileté technique. Pour se conformer à la direction de la rue et à la disposition du terrain, l'architecte a su placer sa façade de biais. Le rez-de-chaussée conserve encore de grandes baies cintrées qui donnaient accès dans la boutique; auprès est une porte ogivale surmontée de niches à gables et à dais richement sculptés. Le premier étage et le pignon sont ajourés de fenêtres à meneaux entourées de moulures saillantes à figures d'animaux.

Pour achever la revue des œuvres exécutées par Pellevoisin, il faudrait étudier la grosse tour et les deux portiques de la façade de Saint-Étienne, auxquels il a travaillé pendant de longues années. La profusion des ornements et des sculptures qu'il y a placés, ne permettrait d'en faire utilement la description, que si elle était accompagnée de planches reproduisant les statues et les motifs principaux de cette immense entreprise. Nous nous bornerons à citer le nom des imagiers qui ont collaboré avec lui aux sculptures des portiques, plus facilement visibles que celles de la tour placées hors du regard. C'étaient Marsault Paule, qui était l'artiste le plus habile et qui était chargé des grandes figures placées sur les trumeaux; Pierre Biard, parent présumable de l'architecte Nicolas Biard, qui fit également des statues pour les voussures; Nicolas Poyson ou Poyreau, qui rivalisait de talent avec Marsault Paule; Jehan Chersalle et Jehan Longuet. Ces imagiers exécutèrent une partie des tabernacles (dais) à l'antique des voussures, au prix de 60 livres la pièce. Guillaume Destrez, Jean Hudde, Guillaume Robert, Pierre Lehoust et Guillaume Joseph, terminèrent d'autres détails moins importants à raison de 100 sols. Les tabernacles à pans, payés 8 livres, étaient confiés à Mathelin Durand, Nicolas Destouches, Jean Bernardet, Regnier Gluau, Laurent Regnier [1] et Gilbert. Il faut chercher les auteurs des sculptures de l'hôtel Lalemant et de l'hôtel Cujas, parmi les ouvriers attachés à l'œuvre de Saint-Étienne, dont nous empruntons les noms à l'ouvrage de M. le baron de Girardot sur les artistes de Bourges. La nouvelle salle des moulages possède l'estampage de la colonne-trumeau supportant une statue de la Vierge sculptée par Nicolas Poyson, aujourd'hui disparue et qui décorait le centre de ce portail. On retrouve dans les mascarons losangés du fût et dans le chapiteau à figures de Harpies, deux motifs souvent répétés dans les autres édifices dus à Pellevoisin.

Cet architecte mourut en 1540; il habitait une maison modeste située à l'angle de la rue

1. Lorenzo Rinaldini, sculpteur florentin, dont le nom fut francisé en celui de Laurent Regnauldin et Regnier, a travaillé au tombeau de Henri II et au jubé de Saint-Germain l'Auxerrois. — Voir De Laborde, *les Comptes des Bâtiments du Roi.*

des Vieilles-Prisons (actuellement rue Hôtel-Lallemand?) et de la rue de la Grosse-Armée. Son ancienne demeure appartient à M. Hippolyte Boyer, archiviste du département du Cher, auquel nous devons la plupart des documents biographiques que nous avons cités. D'après un renseignement qui nous a été communiqué par M. l'abbé Angonnet, Pellevoisin fut enterré sur le flanc méridional de la cathédrale, auprès de l'escalier qui conduisait à l'ancien cimetière des vicaires, au-dessus des bâtiments dépendant de l'archevêché.

Pellevoisin fut l'un des derniers artistes de valeur produits par le Berry. Les choix faits parmi ses compositions par le Musée des Arts décoratifs sont suffisants pour montrer que sous sa direction, il s'était fondé, à Bourges, une école parallèle à celle de la Touraine, dont les œuvres offraient une fusion harmonieuse du vieux style français avec l'imitation de l'antique mise en honneur par la Renaissance italienne. Les artistes de notre temps trouveront dans ces ornements d'un goût si pur et exécutés avec un ciseau d'une habileté si précise, des modèles nouveaux dont ils sauront certainement tirer un heureux profit.

A. de Champeaux.

LES ŒUVRES DÉCORATIVES DE BARYE

Dans les derniers jours du mois de mai on a inauguré à l'École des beaux-arts une exposition dont le souvenir restera précieux au cœur de tous ceux que passionne l'art. Elle a pour objet d'élever un monument à la mémoire de l'artiste qui fut un des plus grands statuaires de son temps, et qui est reconnu par le monde entier comme un des plus admirables qu'ait vus naître le glorieux sol de France.

Tous les collectionneurs de notre pays ont tenu à prêter leur concours à cette magnifique exposition des œuvres de Barye. MM. Lucas, Barbedienne, Bonnat, Delafontaine, qui sont les heureux propriétaires des plus beaux modèles du maître et de ses meilleures épreuves, ont eu à cœur de contribuer à augmenter l'éclat de cette exposition venue si à propos, en un moment où le monde entier s'est donné rendez-vous à Paris. Barye avait droit à une des plus belles places dans le Paris du centenaire. Mort en 1875, il est un contemporain de nos efforts, et son nom devait figurer parmi ceux que le siècle a inscrits sur le registre de ses gloires incontestables.

Tout, ou à peu près tout ce qui est sorti de la main prestigieuse de ce grand maître a été réuni à cette exposition de l'École des beaux-arts. Mais ce n'est pas de l'ensemble de ses sculptures où éclate un noble et puissant génie que nous voulons parler. Ce qui doit, dans ce recueil, fixer spécialement notre attention, et ce qu'il nous faut signaler, ne serait-ce qu'en quelques notes rapides, ce sont les œuvres qu'il exécuta pour l'industrie, ses groupes, ses surtouts de table, ses candélabres, ses pendules, etc. Dans cet ordre de travaux il a laissé des morceaux d'autant plus intéressants à étudier qu'à l'époque où ils furent produits n'existait pas comme aujourd'hui l'union féconde du statuaire et du fabricant, union indispensable dans laquelle l'un doit apporter le caractère, l'originalité, la personnalité, et l'autre l'harmonie, le respect des lois décoratives et la connaissance des difficultés propres à la matière qu'il met en œuvre. Ce n'est pas diminuer Barye que de dire qu'en lui le grand sculpteur prime l'orfèvre. Les erreurs qu'il a pu commettre en cette dernière qualité ne sauraient amoindrir l'admiration qui lui est désormais acquise. Les relever serait puéril. Avec un artiste de cette envergure, le mieux est de rechercher pieusement jusque dans ses boutades les éclats de génie qui s'y peuvent rencontrer.

C'est à tort aujourd'hui que quelques écrivains plaignent Barye d'avoir été forcé de travailler pour l'industrie, et semblent croire qu'il s'est résigné à ce labeur malgré lui, pour en tirer des ressources que la sottise de ses contemporains ne lui permettait pas de trouver dans la sculpture. C'est faire une dépense inutile de sentiment. La vérité, c'est que Barye fut toujours et très vivement attiré vers ce genre de travaux et qu'il eut dès son jeune âge le goût comme la volonté de mettre son talent au service de l'industrie. A la fin de sa vie, en pleine renommée, ce penchant subsistait comme à ses débuts, et il n'hésitait pas, en 1865, à accepter la présidence de la commission consultative de notre Société de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, ne ménageant pas ses peines et prodiguant conseils et efforts. Cet exemple mérite d'être suivi. Il n'a pas été perdu d'ailleurs, il faut le reconnaître.

Le père de Barye était orfèvre, point riche, sans doute, car son fils avait treize ans — c'était en 1809 — quand il le mit en apprentissage chez Fournier, un graveur pour équipements militaires. Le jeune homme entra ensuite chez Riennais, le célèbre orfèvre, chez qui il exécuta des matrices en acier pour les repoussés, puis, en 1823, chez Fauconnier, ou il fit une soixantaine de petits modèles, des animaux de dimension très réduite, qu'il ne signait pas et que Tamisier ciselait.

Sa première œuvre d'orfèvrerie importante est le *surtout* que lui commanda le duc d'Orléans en 1833. Il la présenta au Salon de 1836. Elle fut refusée, et le critique Gustave

Candélabre composé par Barye, reproduit d'après le modèle appartenant à M. Barbedienne.
(Gravure extraite du volume publié par la librairie de l'*Art*.)

Planche a justement vengé Barye de cette injustice. Ce surtout se composait de neuf groupes, dont cinq grands épisodes de chasse : au tigre, au taureau, à l'ours, au lion et à l'élan. Ils ont été dispersés en 1853 à la vente de la duchesse d'Orléans. M. Alexandre Dumas en possède un exemplaire à cire perdue qu'il a envoyé à l'exposition de l'École des

beaux-arts. Ce sont de magnifiques morceaux de sculpture d'une énergie, d'un mouvement, d'une vérité admirables.

On sait que Barye avait fait le projet d'un couronnement de l'Arc de Triomphe qui devait représenter un aigle colossal. La commande lui en fut finalement enlevée. Le peintre Decamps écrivit à ce propos : « Ce génie piquant et original aux aptitudes et aux études spéciales, qui eût décoré nos places de monuments uniques dans le monde, se trouve trop heureux de pouvoir formuler ses idées dans les maigres proportions d'un surtout d'un usage impossible, et, finalement, il est triste de constater qu'un talent qui, seul peut-être, eût pu doter un pays d'un monument vraiment original, se voit réduit à la fabrication de *serre-papiers*. » Ce mot fatal de « serre-papiers », qui fut si souvent lancé à la tête de Barye tantôt avec compassion, tantôt avec dédain, il s'appliquait aux chefs-d'œuvre de sculpture, à ces petits bronzes merveilleux dont l'exposition de l'École des beaux-arts nous a montré les rarissimes épreuves. Quelques-uns ont été fondus en argent. Ainsi, l'œuvre célèbre, le *Lion qui marche*, fut donnée comme prix de course en 1865. Cette pièce appartient aujourd'hui à M. Walters, de Baltimore.

Candélabre aux pavots de Barye.

Une excellente étude, publiée sur Barye par M. Arsène Alexandre dans la collection des *Artistes célèbres* éditée par la librairie de l'*Art*, contient l'énumération de toutes les œuvres décoratives de l'illustre sculpteur. Ce sont, dit l'auteur, « des candélabres, des flambeaux, des bougeoirs, où les fruits, les feuilles et les animaux jouent le principal rôle. Pourtant quelques coupes et encriers sont décorés d'ornements conventionnels. Ces pièces ont pour la plupart le caractère solide de toutes les œuvres de Barye. » On en peut juger par la reproduction que nous donnons ici des clichés que l'éditeur de l'*Art* a bien voulu nous prêter. Au point de vue de la composition, on ne peut nier qu'elles ont de la lourdeur et que ces objets ne se prêtent guère à l'usage auquel ils sont destinés. Par où saisir ces flambeaux trop richement ornés? Mais, par contre, quelles qualités excessives et quel sentiment de la vie dans le décor! Une des œuvres capitales en ce genre qu'a montrées l'exposition de l'École des beaux-arts est la pendule du char d'Apollon, que Mme Isaac Pereire a enlevée de son château de Gretz pour l'envoyer à l'exposition.

LES ARTISTES DE L'INDUSTRIE

MOREL-LADEUIL

EXPOSITION DE SON ŒUVRE AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

I

Lorsque Morel-Ladeuil mourut, le 15 mars 1888, notre éminent collaborateur M. L. Falize consacra à cet habile artiste, à ce grand ciseleur, un article[1] ou, après avoir apprécié avec sa haute compétence des œuvres que le public français n'avait pas eu encore l'occasion d'admirer, il exprimait le vœu suivant :

« Nous voudrions que l'Union centrale, soucieuse de rendre justice à l'un des maîtres qui ont le plus fait pour les arts décoratifs, s'occupât de réunir ses plus remarquables ouvrages et les exposât en bonne place, comme elle a fait jadis pour l'œuvre de Klagman. »

Quand un homme de la valeur de M. Falize, orfèvre aussi délicat et raffiné qu'érudit ingénieux, émet sur un artiste l'opinion qu'on vient de lire, c'est bien vite fait aux gens de goût de la ratifier. Le souhait traduit par lui vient d'être réalisé. La société de l'Union centrale des arts décoratifs a organisé dans une des salles de son musée une exposition des œuvres de Morel-Ladeuil, et le public français a été mis ainsi à même de juger le talent d'un artiste qui, ayant passé les plus laborieuses années de sa vie en Angleterre, où se trouvent presque toutes ses productions, n'était connu dans son propre pays que par les descriptions enthousiastes de quelques amateurs.

Ce n'était pas une chose aisée que de préparer cette exhibition. Comment, en effet, se procurer les œuvres originales de Morel-Ladeuil dont les plus célèbres sont précieusement conservées dans les riches collections anglaises? Ou retrouver son bouclier allégorique modelé et ciselé pour l'Empereur Napoléon III en 1855? Comment faire venir à Paris le guéridon d'argent représentant le *Sommeil* et les *Songes* que la ville de Birmingham offrit, en 1862, à la princesse de Galles à l'occasion de son mariage, et qui valut à l'artiste une médaille d'honneur? Et le grand bouclier appartenant au musée de Kensington, qui passe pour le chef-d'œuvre de Morel-Ladeuil? Et le vase de l'Hélicon, propriété de la reine Victoria, à qui il fut offert à l'occasion de son jubilé? Et les superbes plateaux sur lesquels le sculpteur a figuré des scènes émouvantes ou aimables empruntées à Shakespeare : le *Marchand de Venise*, *Beaucoup de bruit pour rien*, les *Joyeuses Commères de Windsor*[2], ce dernier offert au duc d'Albany, le plus jeune fils de la reine Victoria, en 1882? Il était évidemment impossible de songer à rassembler au Musée des arts décoratifs ce magnifique ensemble de chefs-d'œuvre qui, aux Expositions universelles de 1862 à 1878, obtinrent les applaudissements de tous, et méritèrent enfin à leur auteur une médaille d'or et la croix de la Légion

1. Voyez la *Revue des Arts décoratifs*, tome VIII, p. 316.
2. La *Revue des Arts décoratifs* a reproduit en planche hors texte cette œuvre de Morel-Ladeuil, tome III, page 24.

LA VÉRITÉ

Coupe en argent et fer repoussés, composée et exécutée par MOREL-LADEUIL pour la Maison ELKINGTON

d'honneur. Mais la maison Elkington, qui depuis plus de vingt ans s'était attaché Morel-Ladeuil, a reproduit par la galvanoplastie la plus grande partie de ces pièces. A défaut des originaux, on s'est donc contenté des reproductions. Le fils de Morel-Ladeuil, professeur dans un lycée de Paris, s'est appliqué avec un soin pieux à présenter d'une façon aussi complète que possible les œuvres de son père, et, grâce à lui, l'Union centrale est parvenue à réunir un ensemble suffisant pour donner une idée du talent de ce maître élégant et inventif qui est peut-être, avec le merveilleux ciseleur Vechte, le plus étonnant ouvrier du métal que la France a compté en notre siècle.

Nous allons passer en revue les plus importantes de ses œuvres; mais, auparavant, quelques notes biographiques doivent trouver place ici.

II

Léonard Morel-Ladeuil naquit à Clermont-Ferrand, le 8 juin 1820. Sa vocation artistique se manifesta dès son enfance. Il émerveillait ses camarades d'école et de jeu en pétrissant avec de la terre gâchée de petites figures dont l'instituteur ou les bonnes gens du quartier fournissaient le plus souvent les modèles. Élève de l'école municipale de dessin, il sentit bientôt que ce n'était pas là qu'il pourrait apprendre ce qu'il avait besoin de savoir. A quatorze ans il quitte l'Auvergne pour Paris. Un parent, fabricant de bronze, le fait entrer dans un atelier de ciseleur, et cette circonstance détermine toute la direction du travail et du talent de Morel-Ladeuil.

Le jeune homme ne tarda pas à devenir un des plus habiles ciseleurs des ateliers de Paris. Il employait à dessiner et à modeler le peu de loisirs que lui laissait son travail. Le sculpteur Jean Feuchères le vit, s'intéressa à lui, le prit en amitié, lui ouvrit son atelier et dirigea ses études de sculpture. Morel-Ladeuil eût pu dès lors tirer de son talent déjà connu de beaux profits; mais il avait de l'ambition. Il connaissait de réputation Vechte, dont les œuvres admirables l'enthousiasmaient. Il n'eut plus qu'une idée fixe, travailler avec lui. L'illustre ciseleur se prêta de bonne grâce à ce désir. Son talent était déjà à cette époque en pleine maturité. Il avait commencé, on le sait, par repousser des ornements pour les bronziers, puis exécuté des pièces imitées de la Renaissance avec une telle perfection que les amateurs les plus exercés s'y laissaient prendre, attribuant à un maître inconnu du XVIe siècle ses œuvres sur lesquelles couraient, allant de la ronde bosse à des reliefs à peine sensibles, des ornements distribués avec un art infini sur des fonds unis ou granulés, des monstres fantastiques, des tritons et des néréides, bigarrés de détails gravés ou ponctués avec un goût extrême. A l'école d'un pareil maître, Morel-Ladeuil fit des progrès considérables, et au bout de quelques années il était rompu à toutes les difficultés de la ciselure au repoussé.

Malheureusement les occasions de se produire étaient rares pour lui. On était au lendemain de la révolution de 1848, qui fut si fatale aux industries de luxe, et amena cette curieuse émigration d'un grand nombre de nos artistes en Angleterre. Le seul travail important qui lui fut confié à cette époque est le bouclier d'argent qu'il fit pour Napoléon III. Jusqu'en 1859 il resta ainsi sans avoir l'emploi de son talent, et obligé pour vivre d'accepter les plus infimes besognes chez des bijoutiers ou même dans des maisons de plastique. C'est alors que M. Elkington, orfèvre de Birmingham, lui offrit de l'attacher à sa maison, qui n'avait encore qu'une réputation industrielle, et à laquelle il rêvait de donner une impulsion artistique.

(*A suivre.*) VICTOR CHAMPIER.

LES

SCULPTURES DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE

AU MUSÉE DU LOUVRE

On sait avec quelle passion persistante et éclairée M. Louis Courajod, conservateur adjoint du musée du Louvre, poursuit depuis plusieurs années la réorganisation et l'agrandissement de nos collections des sculptures françaises du moyen âge et de la Renaissance. Ses efforts viennent enfin d'aboutir à un résultat des plus heureux et dont on ne saurait trop féliciter l'infatigable et éminent savant. Ayant obtenu l'autorisation de mettre à exécution le projet que depuis longtemps il avait formé, il vient de procéder à l'installation de deux salles, inaugurées il y a deux mois et qui sont consacrées aux monuments de la sculpture française antérieure au XVIe siècle.

Cette installation a donné lieu à un remaniement complet des sculptures de cette époque au musée du Louvre. M. Courajod l'a opéré avec la clarté et la logique qui distinguent son remarquable enseignement à l'école du Louvre. Dans les deux salles qui ont été mises à sa disposition, l'une basse, mais bien éclairée, l'autre qui est haute, il a groupé les œuvres non seulement de façon à ce que désormais les visiteurs puissent les *voir*, ce qui n'était pas bien aisé auparavant, mais aussi de façon à ce que l'on comprenne nettement la leçon d'histoire et d'esthétique qu'elles présentent. La *Chronique des arts* a consacré à cette réorganisation un excellent article dont nous croyons devoir reproduire le passage suivant :

« Il a fallu à M. Courajod se préoccuper de marquer l'ordre des époques, les affinités et les descendances, au moins autant que de se conformer aux convenances optiques. Il a réalisé ce double idéal avec un bonheur surprenant. Des deux petites salles où il nous introduit et de la cinquantaine d'ouvrages qu'il nous y fait voir, ressort une histoire complète de la sculpture française au moyen âge. Cela tient d'abord à ce que nul des ouvrages exposés n'est perdu pour la vue, chacun étant à l'endroit même où l'œil ne peut s'empêcher de le remarquer; et puis à ce que les parentés intimes des divers ouvrages sont mises en relief par la façon dont ils s'avoisinent et se font pendant.

« Aussi devons-nous excuser M. Courajod — je dirais presque le féliciter — d'avoir interverti l'ordre des salles, et d'avoir consacré la salle basse, qui est topographiquement la première, à la sculpture du XIVe et du XVe siècle, tandis qu'il a mis plutôt dans la seconde salle les monuments de la première partie du moyen âge. La salle basse, par sa nature elle-même, était tout indiquée pour contenir ces tombeaux qui sont les chefs-d'œuvre

de notre statuaire aux XIVe et XVe siècles, et que domine l'admirable monument de Philippe Pot.

« Voici, dans la salle haute, les origines de la sculpture française. Voici un chapiteau corinthien du temps de Clovis, sur lequel, plus tard, un artiste du XIIe siècle a sculpté de singulières figures d'homme et d'animaux; à l'entour, dans le plein jour de la fenêtre, de merveilleuses décorations de rois et d'apôtres, montrant, par leur succession, les rapides progrès de la sculpture romane du début du XIe au milieu du XIIe siècle. Dans la même salle, les mascarons de Saint-Denis, l'un très vigoureux dans son expression, l'autre si ferme et si vivant que Lenoir l'a fait prendre longtemps pour le portrait de Suger. Pour représenter l'art du XIIIe siècle, la belle *Vierge de Maisoncelles*, le *Childebert*, dûment nettoyé et placé en pleine lumière, au fond de la salle, sur un chapiteau, comme il l'était jadis à Saint-Germain-des-Prés. En face de la *Vierge* qui annonce déjà par le mouvement de sa bouche les nouvelles tendances d'un art individualiste, le grand *Christ debout* de Saint-Denis nous montre la survivance au XIVe siècle de la manière idéaliste et impersonnelle. Dans le corridor qui sépare les deux salles, se profile le long *Saint Denis décapité* qui surmontait avant la Révolution le pignon occidental de la nef de la Basilique.

« En entrant dans la salle basse, l'œil est de suite attiré par le tombeau de Philippe Pot. Le chef-d'œuvre de l'école bourguignonne a été restauré par M. Courajod de la façon la plus discrète, et au seul point de vue de sa forme première. Les capuchons, notamment, ont été très habilement refaits. Le jour de deux fenêtres converge sur lui, pour mettre en pleine valeur la forte harmonie de ses lignes. Autour de lui, la sculpture française nous fait assister à la rapide et brillante série de ces évolutions.

« Deux adorables tombeaux d'enfants, fort heureusement reconstitués par M. Courajod, et datant, l'un de la première, l'autre de la seconde moitié du XIVe siècle, relèvent encore de l'art primitif avec le charme convenu et idéalisé de leurs délicieuses figures immobiles. Il en est de même pour le tombeau en cuivre émaillé de Blanche de Champagne (exécuté à Limoges en 1306), la noble tête de la Vierge de Saint-Pierre-aux-Bœufs, et une petite Vierge en pierre de la seconde moitié du XIVe siècle, où pourtant les plis de la robe dénotent un effort d'émancipation. A un art tout autre appartiennent la plupart des autres tombeaux de cette salle, tombeaux de pierre à marque de marbre où l'individualisation des figures va jusqu'à un excès de réalisme...

« Nous ne prétendons pas donner l'énumération complète des chefs-d'œuvre des XIVe et XVe siècles que contiennent ces deux salles : mais comment ne pas citer encore les petits anges qui, près de la fenêtre du fond, volettent avec une grâce infinie, et qui sont, à notre sens, un des plus parfaits produits du génie français?

« Les bustes de Charles VII et de Marie d'Anjou (fragments de leurs tombeaux) nous préviennent déjà d'un art plus réservé, plus noble, inspiré de l'art italien. Dans les salles voisines, que M. Courajod est occupé à remanier, nous verrons bientôt l'art charmant qui a succédé à cet art si puissant du XVe siècle. La salle qui touche à celle de la sculpture primitive sera consacrée aux chefs-d'œuvre de Michel Colombe et de son école; la suivante restera la salle de Jean Goujon; dans une salle donnant sur la cour du Louvre seront transportés les ouvrages des Anguier; et ainsi l'on sera naturellement conduit aux œuvres de Puget, qui s'offrent à l'entrée du musée de sculpture moderne.

« Les salles italiennes avaient également besoin d'être remaniées. Dans la première, M. Courajod se propose d'installer surtout les œuvres du XVe siècle et de mettre en pleine lumière cette sculpture polychrome dont notre Louvre contient, depuis peu, quelques spécimens de premier ordre. »

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

DE

L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

(*Suite* [1].)

RAPPORT DE M. ANTONIN PROUST

La mort a traité durement notre Société au cours de l'année qui vient de s'écouler. Elle nous a enlevé trois de nos plus anciens, de nos plus dévoués collaborateurs : MM. Biais, Jumelle et Marienval. Dans le même temps elle a frappé M. Guichard, qui avait fondé en 1863 et qui a longtemps présidé l'Union des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. Votre Conseil d'administration a pensé qu'il était juste d'honorer la mémoire de ces hommes qui ont été les défenseurs de la cause de l'unité de l'Art, et il a décidé que leurs noms seraient gravés sur une plaque commémorative à côté des noms de ceux qui avant eux ont défendu les mêmes doctrines.

Dans un rapport précédent j'ai rappelé, messieurs, combien est ancienne la lutte que nous

1. Rapport présenté au nom du Conseil d'administration à l'Assemblée générale de l'Union centrale des Arts décoratifs, le jeudi 16 mai 1889, par M. Antonin Proust, président de l'Union centrale des Arts décoratifs. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 9e année, page 321.

soutenons encore aujourd'hui contre le préjugé qui persiste à distinguer entre les arts. Depuis l'énergique campagne menée par le peintre Bachelier de 1752 à 1767 et qui aboutit à la création de l'École royale de dessin et de mathématiques, il s'est constamment rencontré en France des hommes qui ont soutenu que l'Art est partout où on le met et que le procédé ou la matière employés sont tous indifférents dès que l'artiste parvient à formuler et à faire saisir sa pensée. Lenoir, Mérimée, Vitet, Alexandre de la Borde ont agi ou parlé dans ce sens avec une rare éloquence. Et lorsque Barye, Klagmann, Feuchère et Clerget ont, après du Sommerard et Sauvageot, tenté, dès 1849, de former des réunions de modèles d'ordre général et de jeter les bases d'un enseignement embrassant toutes les conceptions artistiques sans exclusion aucune, ils n'ont fait que poursuivre la réalisation d'une idée essentiellement française qui a fait de rapides progrès dans les dix dernières années. Le plan conçu par vous de former un Musée de reproductions par le moulage en plâtre, présentant les chefs-d'œuvre de l'Art français dans la décoration intérieure et extérieure de l'édifice et venant compléter Cluny et le Louvre, est le même que celui que Clerget exposait dans son mémoire au Président de la République en 1851 à son retour de l'Exposition de Londres, le même que celui qui était soumis par Viollet-le-Duc à l'Empereur quinze ans plus tard; l'Exposition des arts appliqués à l'Industrie, organisée par la Société de M. Guichard en 1863, est la réédition plus complète, plus méthodique, de l'Exposition du mobilier faite à Paris en 1799 et de l'Exposition des tissus ouverte à Lyon sous la Restauration. Il ne faut également voir dans la création du Musée des moulages au Trocadéro commencé en 1879 par la Commission des monuments historiques, et conduite avec une si admirable méthode, que le recommencement complet et rationnel du Musée des monuments français courageusement entrepris par Lenoir aux jours de la Révolution et misérablement sacrifié en 1815 à des rancunes politiques. Ce dernier musée a été copié partout à l'étranger et l'année dernière la ville de Bruxelles a encadré dans ce qu'elle appelle ses galeries d'art monumental une Exposition d'objets mobiliers qui fera époque dans l'histoire de la collection. Obéissant à la pensée qui a guidé le Gouvernement belge, le Gouvernement français se propose de faire une exposition semblable dans quelques semaines au Trocadéro, avec les éléments de richesse qu'offrent les dépôts publics et les trésors des églises de notre très riche pays de France.

Tous ces efforts, messieurs, émanent d'une même pensée, tendent vers un même but. Nul ne peut réclamer le privilège d'avoir exclusivement conçu cette pensée, d'avoir seul visé ce but, et il est profondément injuste, sous peine de renouveler les querelles puériles des académies du XVIIe siècle, de dire que telle ou telle exhibition appartient à tel ou tel groupe et que, en 1889, c'est l'initiative privée et non pas l'action publique qui devait organiser l'Exposition d'État qu'on prépare au Trocadéro. Mais lorsqu'on parlera plus tard de l'enseignement des arts dans notre temps, on constatera les efforts faits de part et d'autre pour dégager cet enseignement des préjugés qui tendent à le retenir. On rendra à la Commission des monuments historiques l'hommage qu'elle mérite pour avoir réalisé, en quelques années, à l'aide de ressources modestes, mais sagement employées, l'œuvre française la plus complète, la plus féconde qui ait été réalisée à notre époque. On rendra un hommage non moins mérité aux réformes introduites depuis dix ans dans l'enseignement du dessin par l'Administration des Beaux-Arts. On louera le Gouvernement d'avoir ouvert le petit Musée du mobilier national, d'avoir accru et expurgé les collections de Cluny, d'avoir donné place dans les galeries d'Apollon au Louvre à des objets qui en avaient été trop longtemps écartés. On félicitera la Ville de Paris de la création des Bibliothèques d'art industriel et personne ne songera à des distinctions de paroisses aussi inutiles là que partout ailleurs. Pour nous, messieurs, qui représentons l'initiative privée, pour nous qui avons réuni

l'ancienne Société des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie et la Société du Musée des Arts décoratifs, due à l'initiative de M. le duc de Chaulnes, nous devons — et c'est la meilleure manière d'honorer ceux qui nous ont précédés — tout mettre en œuvre pour réaliser leurs projets et contribuer pour notre part au mouvement de rénovation dans l'enseignement des arts qui signale la dernière partie de notre siècle. Or si nous remontons aux origines des deux sociétés groupées sous le nom d'Union centraïe des Arts décoratifs, nous trouvons de l'un et de l'autre côté des idées parfaitement nettes, absolument claires et qui se confondent au point de former un ensemble des plus homogènes. Dans la Société des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, on s'est proposé de créer un centre d'action en fondant une Bibliothèque d'ouvrages d'art et en organisant, au siège de cette bibliothèque, des conférences. On a ajouté à ce dépôt de livres et d'estampes de la place des Vosges, une collection de modèles, puis on a décidé de faire des Expositions périodiques d'après un programme nouveau, lesdites Expositions devant servir de base à une propagande active, fortifiée par des congrès, des concours et des publications spéciales. M. le duc de Chaulnes, en créant le Musée des Arts décoratifs, avait en vue d'élargir le centre d'action prévu par la Société des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, il voulait placer dans ce Musée les chefs-d'œuvre de l'Art ancien et de l'Art moderne. Musée, congrès, conférences, concours, tout cela se tient et se lie intimement; et si vous voulez vous convaincre de cette liaison parfaite, il vous suffira de parcourir les rapports de M. de Laborde, les notes de Mérimée, les exposés de Vitet et les livres de Viollet-le-Duc où la nécessité y est complètement démontrée de ne pas séparer ces choses. Depuis que la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs s'est constituée, elle n'a ajouté à cet ensemble de projets, qu'un projet nouveau. Elle a pensé qu'elle devait mettre à profit les reproductions que l'on obtient par les procédés multiples que la science met à notre service. L'enseignement dispose en effet aujourd'hui de moyens qu'il n'avait pas hier.

A côté du moulage en plâtre qui est de vieille date, la photographie, la galvanoplastie, la chromolithographie, offrent les ressources les plus précieuses. Il est permis, à l'aide de ces procédés, non seulement de constituer dans nos Musées des séries que tout l'or du monde ne pourrait faire complètes, mais encore de mettre à la disposition de celui qui travaille à l'école ou dans l'atelier, l'objet d'art avec les finesses de son dessin, la séduction de sa couleur, l'éclat de sa patine, la vigueur de son accent. Que nous a-t-il donc manqué, messieurs, pour faire ce Musée depuis si longtemps attendu, que nous appelons le Musée des Arts décoratifs, et qui serait plus simplement et plus justement appelé le Musée des Arts? Les ressources que la loterie de 1882 a mises à notre disposition dépassent de beaucoup les dotations initiales que l'on a mises à l'étranger pour des institutions semblables et qui presque partout battent le plein de leur prospérité. Il nous a manqué d'avoir un égal degré de foi dans une idée unique. Vous vous souvenez des discussions ouvertes ici même et qui ont marqué parmi nous la divergence des vues sur le caractère du Musée projeté et par suite sur la place qu'il devait occuper dans Paris. Selon que l'on envisageait l'institution à créer au point de vue de l'intérêt des travailleurs ou de ceux qui font travailler, on comprenait le Musée avec une physionomie différente et un quartier déterminé. La vérité est que le Musée des Arts décoratifs devant embrasser toutes les manifestations de l'Art s'adresse par conséquent à toutes les catégories de citoyens, que la question de l'emplacement devient dès lors indifférente et que la seule préoccupation que l'on doive avoir est de peupler ce Musée de chefs-d'œuvre dans tous les genres, originaux ou reproduits, sédentaires ou mobilisables, en ayant seulement le soin d'éviter ce travers qui fait acquérir des objets médiocres parce qu'ils sont anciens et dédaigner des objets excellents parce qu'ils sont modernes. Vous avez, à deux reprises, messieurs, approuvé le projet de nous installer

sur le terrain de l'ancienne Cour des Comptes au quai d'Orsay. Mais nous nous sommes trouvés alors en présence non pas seulement du libellé des conventions, de la rédaction et de l'approbation des plans, mais encore d'hésitations et d'incertitudes intérieures qui n'étaient pas faites pour fortifier le Gouvernement dans ses bonnes intentions. Car, il faut le dire bien haut, nous n'avons eu qu'à nous louer constamment de la bonne volonté du Gouvernement. Cette bonne volonté est si persistante que, soit avec M. Goblet, soit avec MM. Spuller, Faye et Lockroy, toutes les fois que j'ai demandé, soit l'extension des salles de notre Musée du Palais de l'Industrie, soit le prêt d'objets provenant du Mobilier national, j'ai rencontré auprès de ces différents ministres, l'accueil le plus sympathique. A un moment même, nous avions pensé à nous installer définitivement au Palais de l'Industrie, c'est-à-dire à créer là, à nos frais, un établissement spécial, distinct du palais, à l'aide d'une construction qui aurait formé avant-corps, du côté de la place de la Concorde. Le Ministre intéressé, qui était M. Édouard Lockroy, avait encouragé la démarche que je faisais dans ce sens. Le projet de la Cour des Comptes fut repris et cette fois les lenteurs administratives firent si bien que les ruines de la Cour des Comptes, de plus en plus inutilisables, demeurent dans Paris comme un témoignage persistant de nos discordes civiles. Je persiste à penser que la convention, telle que nous l'avions rédigée, que la collaboration de l'initiative privée et de l'action publique, telle que nous l'avions définie, étaient choses avantageuses. Nous faisions un Musée national que l'État reprenait après trente ans. Nous consacrions à la construction et à l'enrichissement de ce Musée, une somme par trois fois réduite, et nous nous conservions la ressource de fonctionner à l'aide des entrées, des legs, des donations, des prêts. Cette conception si simple, si avantageuse pour tous les intéressés, n'a pas abouti. Mais, si des obstacles passagers en ont ajourné la réalisation du côté de l'État, en ce qui concerne l'octroi du terrain de l'ancienne Cour des Comptes, il n'y a aucun motif pour renoncer au principe qui est excellent. J'avais pensé, pour ma part, après une ouverture qui m'a été faite récemment par M. de Bouteiller, conseiller municipal de la ville de Paris, et après une conversation avec M. Alphand, que nous pourrions rechercher l'application de ce principe de la coopération de l'action publique et de l'initiative privée du côté de la Ville de Paris. M. de Bouteiller estimait que le legs fait à la ville de Paris par la duchesse de Galliera pouvait donner matière à une convention entre la Ville de Paris et l'Union centrale des Arts décoratifs. Dans la dernière séance du Conseil d'administration, j'ai entretenu mes collègues de la proposition faite. De nombreuses objections tirées de l'exiguïté des terrains et des exigences du testament de la duchesse de Galliera ont été faites. J'ai revu à ce sujet M. Alphand, qui s'est montré des plus disposés à faciliter une entente entre la Ville et notre Société par toute combinaison qui permettrait enfin à notre pays de constituer ce Musée du travail dont les nations étrangères se sont déjà depuis longtemps pourvues. Nous avons même examiné l'éventualité qui donnerait au Palais de l'Industrie devenu propriété de la ville, l'extension du côté de la place de la Concorde à laquelle j'avais naguère songé et qui avait fait l'objet d'un entretien avec M. Lockroy. M. le Directeur des travaux de la Ville de Paris s'est montré favorable à cette combinaison à défaut d'autre. Je crois, messieurs, que l'Union centrale des Arts décoratifs a le devoir de montrer cette décision, cette ferme volonté de faire œuvre complète qui finira bien par triompher de toutes les difficultés. M. le Président de la Commission du Musée vous rendra compte tout à l'heure de l'emploi des ressources que nous avons consacrées cette année à l'enrichissement du Musée en formation au Palais de l'Industrie. Les galeries de ce Musée prennent chaque jour un intérêt plus grand, mais le public ne s'y intéresse pas au même degré. Tandis que Cluny et le Trocadéro comptent annuellement le premier près de 200 000 visiteurs, le second de 55 000 à 60 000, les visiteurs de notre Musée au Palais de l'Industrie sont rares.

Cela tient évidemment au caractère de l'édifice dans lequel nous sommes logés. Toute exposition temporaire réussit au Palais de l'Industrie. Toute exposition permanente y est frappée d'une sorte de défaveur. Un tel fait est d'autant plus regrettable que l'action extérieure de l'Union centrale des Arts décoratifs se développe avec un succès dont nous avons quelque droit d'être fiers. Notre nouvelle publication, le *Portefeuille des Arts décoratifs,* dû à la collaboration de M. Calavas et de M. de Champeaux, réussit à merveille et fortifie la *Revue des Arts décoratifs*. M. Calavas nous a proposé ces jours-ci et nous avons accepté avec empressement de faire une publication spéciale des épreuves que notre atelier de photographie a faites à l'Exposition de Bruxelles avec l'autorisation du Gouvernement belge, qui s'est montré, dans cette circonstance, particulièrement sympathique et prêt à unir ses efforts aux nôtres dans toute entreprise de propagande artistique. Les admirables modèles d'orfèvrerie que l'Exposition de Bruxelles avait su réunir pourront donc très prochainement être mis à la portée de tous. Le nombre des modèles que nous mettons à la disposition des écoles par le moulage en plâtre et par la galvanoplastie s'augmente chaque jour. Il nous a été, d'autre part, permis, en prenant la direction de la section française à Copenhague, de montrer à l'Étranger ce que valent nos méthodes, ce que produisent les encouragements que nous donnons à l'Art dans ses diverses manifestations. Notre participation à l'Exposition de Copenhague a coûté à notre Société des sacrifices communs, à votre président des sacrifices personnels. Il n'y a lieu de regretter ni les uns ni les autres. Le succès qu'a obtenu auprès des nations scandinaves et auprès de ceux qui ont visité la très remarquable Exposition dont le Danemark avait pris l'initiative laissera dans le nord de l'Europe des traces durables. Et si là, comme précédemment à Amsterdam, notre Société a fait des dépenses plus élevées que celles primitivement prévues, ces dépenses se trouvent compensées par le crédit moral dont jouit notre Société chez toutes les nations qui ont appris à la connaître. Quant à moi, j'ai été particulièrement heureux d'aller à Copenhague et d'y recevoir en votre nom les commissaires danois qui ont fait un si chaleureux accueil à la délégation française. Au sujet du crédit dont jouit l'Union centrale au dehors, un certain nombre de commissaires étrangers à l'Exposition universelle de 1889 ont fait avant-hier une démarche auprès de moi, pour me demander si l'Union centrale accepterait de prendre l'initiative d'un congrès pour le développement de l'Art décoratif et qui se réunirait aux mois de juillet et d'août dans la salle que j'ai disposée au Champ de Mars dans le palais des Beaux-Arts pour la tenue du congrès intéressant les Arts. J'ai réservé votre opinion en remerciant les commissaires étrangers de s'être souvenus du premier congrès de ce genre organisé par l'ancienne Société des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. Si vous êtes d'avis, messieurs, qu'un échange d'idées entre les représentants des différentes Sociétés étrangères pour l'encouragement des Arts présente un intérêt réel, je soumettrai la proposition à l'approbation de M. le Président du Conseil, commissaire général de l'Exposition de 1889.

Immédiatement après la clôture de l'Exposition de Copenhague, notre Société a été conviée par M. Marius Vachon à prendre part à la première Exposition organisée à Saint-Étienne par la Société de la Haute-Loire, et là encore nous avons poursuivi l'œuvre de propagande qui nous vaut chaque jour des témoignages de sympathie et qui nous a fait inscrire par M. Bareiller dans son testament à côté des Musées du Louvre, de Cluny, de Sèvres et des Gobelins. Ce legs de M. Bareiller, qui a été un de mes condisciples, donne à notre Musée des objets précieux que notre collègue Darcel nous a généreusement abandonnés en se montrant des plus discrets pour les collections de Cluny. M. Biais, que nous avons eu la douleur de perdre cette année, nous a de son côté légué une somme de 1000 francs destinée à augmenter le fonds de notre Bibliothèque de la place des Vosges, qui demeure l'œuvre la plus vivante de notre association. Nous ne pouvions, messieurs, laisser

passer l'Exposition de 1889 sans y réclamer notre place. Nous nous proposons de faire au Champ de Mars une exposition restreinte, mais choisie, dans un local qui avoisine les manufactures nationales.

Les efforts que nous faisons sont, ainsi que vous le pouvez constater, réellement grands, et si l'utilité d'une institution se mesure aux services qu'elle rend, l'Union centrale est bien réellement une Société d'utilité publique. Nos efforts sont-ils cependant à la hauteur de la mission que nous nous sommes assignée ? Il nous manque, messieurs, un centre d'action dont l'importance réponde à notre crédit intérieur. Le centre d'action, c'est le Musée, le Musée visité, fréquenté, servant en quelque sorte d'académie pour tous les Arts. Lorsque l'on visite ces admirables installations de l'Exposition universelle de 1889, on est véritablement émerveillé de la vitalité puissante de cette nation française qui demeure dans toutes les choses de l'esprit la grande nation. Dans quelques jours, on verra ce que les Arts dans leur plus haute expression ont enfanté de chefs-d'œuvre au cours de notre siècle; et, pour ma part, il m'est impossible de croire que la France seule puisse demeurer plus longtemps privée de ce grand Musée des Arts qui doit amener entre tous ceux qui les servent l'union si nécessaire à la prospérité du travail national. Messieurs, ne nous laissons pas décourager par des difficultés passagères et faisons en sorte d'aboutir enfin à la réalisation du programme que se sont donné les deux Sociétés réunies en 1882 sous le nom d'Union centrale des Arts décoratifs.

Nous publierons dans un prochain numéro le Rapport de M. Edmond Taigny, président de la commission du Musée, sur les accroissements des collections formées par l'Union centrale.

EXPOSITION D'ART APPLIQUÉ A L'INDUSTRIE

A MILAN

Lettre d'un correspondant particulier de la « Revue des Arts décoratifs ».

Il ne s'agit pas d'une exposition d'art ancien comme la grande exposition qui a eu lieu en 1874, mais d'une exposition extraordinaire organisée par la Société des Beaux-Arts [1].

Chaque année, vers le mois de mai, cette Société, qui a une existence tout à fait indépendante, tient une exposition de peinture et de sculpture. Il fut décidé cette année qu'on y ajouterait une exposition d'art appliqué à l'industrie en bornant le concours à la Lombardie, à la Vénitie, au Piémont et à la Ligurie, et en établissant que l'exposition devait seulement comprendre les meubles en bois même décorés avec d'autres matières, mais toujours artistiques, les étoffes et les broderies.

L'exposition s'est ouverte au mois de mai. On ne pouvait naturellement s'attendre à une exposition hors ligne à cause de l'exposition de Paris, qui évidemment a absorbé tous les soins de nos producteurs; d'autant plus que la Société des Beaux-Arts décida d'ouvrir cette exposition d'art appliqué, peu de mois avant l'ouverture de celle-ci. L'exposition n'est pas très remarquable comme quantité d'objets ni comme nombre d'exposants. Elle est intéressante, par contre, à cause de quelques ouvrages qu'on y admire.

***

Le plus grand nombre d'exposants est donné par la Lombardie et particulièrement par Milan; on y trouve quelques Vénitiens, quelques Piémontais; mais, à vrai dire, l'exposition peut être considérée comme lombarde ou, mieux encore, milanaise.

Les meubles y abondent; ils l'emportent même sur les étoffes et les broderies. Parmi les meubles, à juste titre, le plus grand intérêt est éveillé par une chambre à coucher d'une étrange originalité. Je me suis plusieurs fois arrêté devant cette chambre en éprouvant toujours une excellente impression. L'auteur en est M. Charles Bugatti [1], un type d'artiste très particulier.

M. Bugatti, après une suite de singulières tentatives, a réussi à se former un style à lui, un style moresque original qui donne un cachet tout à fait particulier à ses ouvrages en ébénisterie. Cet artiste a très accentué le sentiment des contrastes et de la couleur. Ainsi dans ses meubles vous avez de larges surfaces polies en contraste avec de petites colonnes, de petites consoles ornées avec délicatesse et beaucoup de goût. Pour obtenir ses effets, Bugatti se sert de tout. Il emploie, en effet, des bois de différentes couleurs, des étoffes monochromes, des étoffes peintes; il fait encore de la marqueterie en ivoire, en acier, en cuivre. Et si dans les détails il incline vers le style moresque, dans l'ensemble il est personnel, et particulièrement dans les effets pittoresques obtenus avec des lignes larges, grandioses qui contrastent

1. Rue Principe Umberto, 32 (au Palais de la Société).

1. Milan, rue Castelfidardo, 2.

avec la mignonne ornementation dont il caresse ses lits, ses armoires, ses fauteuils, ses guéridons.

Devant me borner à quelques notes, je n'en dis pas davantage sur M. Bugatti et sur ses meubles.

***

Plusieurs autres ouvrages se distinguent à l'exposition, mais il faut ajouter qu'ils se distinguent bien plus par l'excellence de l'exécution que par la qualité du dessin. Parmi les ouvrages dont le dessin — et j'entends dire la composition — est bien associé à l'exécution, je cite une grande cheminée de M. Daniele Lovati [1] combinée avec goût dans ses lignes architectoniques, dans les ornements figuratifs et en feuillages. Comme travail de ciseau, la cheminée de M. Lovati est l'ouvrage le plus remarquable de l'exposition.

Je ne vous parlerai pas des meubles en ébène et ivoire de M. Ferdinand Pogliani. Vous connaissez depuis longtemps à Paris les ouvrages de ce spécialiste. Ses cabinets, ses petits coffres sont vraiment charmants par la composition et la perfection du travail; et s'ils se ressemblent trop, c'est à cause du type d'art que Pogliani imite. M. Pogliani en général s'inspire de la Renaissance; et dans ses cabinets il suit cet art de la seconde moitié du XVIe siècle où ces objets eurent un si grand succès. A cette exposition M. Pogliani, qui est très largement représenté, a quelques cabinets très jolis. Mais tous les ouvrages qu'il a exposés ne méritent pas d'être remarqués. M. Pogliani tombe trop parfois dans le métier et met en commerce des meubles qui ne lui font pas trop d'honneur. Je ne sais si vraiment M. Pogliani se trouve obligé à produire de la marchandise destinée à plaire à cette partie du public qui ne possède aucune sensibilité artistique. L'art de M. Pogliani est aristocratique par excellence. Ses meubles sont en bois d'ébène, en ivoire, en marqueterie. Pour un tel genre il faut le public spécial qui peut dépenser. C'est à ce public seulement que devrait s'adresser M. Pogliani.

1. Milan, corso S. Celso, rue Quadronno, 11.

J'ai dit plus haut que dans cette exposition d'art appliqué, le triomphe a été pour les meubles, mais je pouvais ajouter que entre ces meubles il existe une identité d'inspiration qui n'est pas sans raison. Les ébénistes et les sculpteurs en bois s'inspirent essentiellement de notre Renaissance et, se servant de la malléabilité du bois, découpent les frontons en dédaignant franchement toute idée de purisme, comme on ne ferait pas, par exemple, avec le même sans-gêne en Toscane, à Florence. De la Renaissance ils passent parfois au XVIIe siècle, mais plus volontiers au XVIIIe siècle, c'est-à-dire à votre Louis XV ou XVI, et ils ne vont pas au delà. Le moyen âge chez nous, dans la production des meubles, est tout à fait négligé. Et je ne m'en plains pas, moi qui aime la *personnalité* dans toute œuvre d'art. Je ne fais ici que constater des faits.

Ce qui est sûr, c'est que nos sculpteurs en bois ont la main habituée aux rinceaux de la Renaissance et à l'ornementation flottante et rocailleuse du XVIIIe siècle. C'est ainsi que d'un art comme de l'autre nous trouvons à l'exposition de Milan de remarquables exemples. D'un réel mérite est un petit salon Louis XV présenté par MM. A. Anzini et L. Martinelli [1].

***

Parmi les objets remarquables de cette exposition se trouvent aussi des escabeaux d'antichambre dans le style de la seconde moitié du XVIe siècle. Rien d'extraordinaire si vous le voulez; mais quelques-uns de ces escabeaux pourraient dignement meubler une riche antichambre. Ils ont été envoyés de Vicence. Leur prix est merveilleux de modicité, 18, 20, 25 francs pièce! On ne pourrait certainement les fabriquer à ce prix-là à Milan. Et si leurs producteurs trouvaient de meilleurs dessins, ils pourraient faire une sérieuse

1. Milan, rue S. Andrea, 23.

concurrence — on pourrait même dire dangereuse — aux productions des autres villes.

∴

Je n'ai pas à vous signaler autre chose parmi les meubles, car, en suivant votre conseil, j'ai vraiment choisi, comme la Matelda dantesque, *fior da fiore*.

Dans les étoffes et les broderies rien de nouveau : — les ouvrages présentés sont en petit nombre : je n'aurais pas manqué de vous en signaler quelques-uns dans une revue plus développée que la présente.

De très belles dentelles sont celles des sœurs Dell'Acqua et remarquable l'industrie des cuirs imprimés des frères Mora.

∴

Je conclus. Bien que cette exposition d'art appliqué n'ait pas réussi à être, comme elle eût dû y réussir, une grande manifestation de l'art industriel du nord de l'Italie, ses promoteurs méritent des encouragements et des louanges pour qu'ils ne s'arrêtent pas à cette première exposition.

Toujours prêt à encourager tout mouvement dirigé à l'avantage des industries artistiques nationales, pensez si je ne verrai pas avec plaisir s'ouvrir toutes les années les salles de notre Société des Beaux-Arts à une exposition d'art appliqué !

ALFREDO MELANI.

Le rédacteur en chef, gérant : VICTOR CHAMPIER

FIN DU TOME NEUVIÈME

[illegible] — IMPRIMERIE P. [illegible] ET GALLOIS

TABLE

DES PLANCHES HORS TEXTE

Pages.

Céramique (xviiie siècle). — Pendule en biscuit de Sèvres, représentant l' « Abondance » 32

Décoration de l'ivoire. — Poires à poudre du xviie siècle. 44

Orfèvrerie religieuse (xiiie et xve siècles). — Reliquaires, calice, patène, etc. (collection de M. Ernest Odiot). 48

Sculpture décorative (xixe siècle). — La « Vérité », figure exécutée par M. Aubé pour le monument de Gambetta, sur la place du Carrousel, à Paris 58

Sculpture décorative (xixe siècle). — La « Force », figure exécutée par M. Aubé pour le monument de Gambetta, sur la place du Carrousel, à Paris 60

Reliure (xviiie siècle). — Reliure de Padeloup en maroquin brun, reproduite en chromotypographie, par M. Danel (collection de M. Ch. Cousin). 64

Mobilier (xvie siècle). — Cariatides de meubles, art français (*musée de Cluny*) . . 72

Mobilier (xvie siècle). — Meuble-dressoir de l'époque de la Renaissance, avec panneaux sculptés représentant les « Saisons ». 98

Mobilier (xvie siècle). — Buffet à deux corps incrusté d'ivoire et de nacre (*musée de Cluny*) 100

Mobilier (xvie siècle). — Meuble à deux corps en bois sculpté. 130

Mobilier (xviie siècle). — Panneau sculpté d'un grand cabinet d'ébène envoyé d'Espagne par l'amiral Nelson à l'ébéniste Faivret, et représentant des scènes de l'Ancien Testament (*musée de Cluny*) 132

Mobilier (xviie siècle). — Panneau sculpté d'une armoire d'ébène datée de 1649, représentant l' « Adoration des mages » (*musée de Cluny*). 136

Céramique (xviiie siècle). — Pots à anse et cafetière en porcelaine tendre de Saint-Cloud 144

Tapisserie (xixe siècle). — Le « Chevreuil », d'après M. Rapin; tapisserie exécutée à la manufacture des Gobelins et destinée à l'escalier d'honneur du palais du Sénat. 148

Tapisserie (xixe siècle). — « Nymphe et Bacchus », d'après M. Jules Lefebvre; tapisserie exécutée à la manufacture des Gobelins. 152

Le bronze et l'émail (xixe siècle). — Cartel Renaissance en bronze argenté et doré,

Pages.

orné d'émaux de Limoges, par M. Alfred Serre (composition de Constant Sévin, exécution de la maison Barbedienne). 162

Le bronze et l'émail (xixe siècle). — Grand vase en émail cloisonné et champlevé (composition de Constant Sévin, exécution de la maison Barbedienne). 164

Le bronze (xixe siècle). — Table en bronze doré, composée par Constant Sévin, exécutée par la maison Barbedienne pour M. Vanderbilt, de New-York. 166

Le bronze (xixe siècle). — Candélabre Louis XVI, à onze branches, en bronze doré, composé par Constant Sévin pour le cabinet de l'empereur Napoléon III, exécution de la maison Barbedienne. 168

Le bronze et l'émail (xixe siècle). — Pendule en argent, ornée de statuettes d'ivoire, par Carrier-Belleuse, composition de Constant Sévin, exécution de la maison Barbedienne 170

Le bronze (xixe siècle). — Grande horloge en bronze doré, composée par Constant Sévin, exécutée par la maison Barbedienne (Expositions universelles de 1878 et de 1889) 172

Le bronze et le marbre (xixe siècle) — Cheminée en marbre noir et bronze doré, avec ornements brunis et contre-cœur gravé à l'eau-forte; composition de Constant Sévin, exécution de la maison Barbedienne. 174

Céramique (xvie siècle). — Grès allemands de Raeren (musée de Munich). 186

La décoration des palais (xviie siècle). — Angle de la voussure de la chambre à coucher du premier étage de l'ancien hôtel Soubise (palais des Archives nationales). . 192

Tapis d'Orient. — Tapis velouté de la Perse rehaussé d'argent. 216

Tapisserie (xixe siècle). — Esquisse d'une composition de M. F. Ehrmann : « les Arts, les Lettres et les Sciences au Moyen Age », exécutée en tapisserie à la manufacture des Gobelins 224

Bronze d'ameublement (xviiie siècle). — Applique en bronze ciselé et doré (collection du Musée des Arts décoratifs). 232

Sculpture décorative. — Bas-reliefs placés au-dessus des fenêtres de la grande Chancellerie de la Légion d'honneur. 244

La décoration des tombeaux. — Projets de mausolée pour Claude de Lorraine, par Dominique Florentin (*dessins du musée du Louvre*). 266

Tapisseries coptes du musée de la manufacture des Gobelins. 277

Tapisserie (xixe siècle). — Le « Trépied d'or », composition de M. P.-V. Galland, exécutée en tapisserie à la manufacture des Gobelins pour le salon d'Apollon au palais de l'Élysée. 278

Boiseries peintes (xviiie siècle). — Panneau de porte peint, provenant du château de Versailles (*musée des Arts décoratifs*). 286

Mobilier (xvie siècle). — Colonnes et quenouilles de lit, travail français (*musée de Cluny*). 292

Rubanerie (xviiie siècle). — Rubans façonnés de Saint-Etienne. [*C'est par erreur que cette planche porte la mention suivante : « de la fabrique lyonnaise. »*] 304

Orfèvrerie. — Ceintures d'argent ciselées et dorées avec fonds émaillés (collection de M. Ernest Odiot). 310

Portrait de M. Guichard, ex-président de la Société de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. 316

L'art chinois. — Étuis de baguettes à manger ornés de métaux précieux (collection de M. Charles Vapereau). 336

Pages

L'art chinois. — Boucles et ceintures en jade et émail cloisonné 336
Compositions décoratives (xixe siècle). — Modèle de cheminée. dessin original de Carrier-Belleuse. 350
Tapis d'Orient. — Tapis velouté de la Perse, rehaussé d'argent. 352
L'architecture au xvie siècle. — Vue intérieure de l'hôtel Lalemant, à Bourges. . 362
La Décoration des plafonds. — Fragment du plafond en pierre sculptée de la salle de l'oratoire à l'hôtel Lalemant, à Bourges. 366
Orfèvrerie. — La « Vérité », coupe en argent et fer repoussés, composée et exécutée par Morel-Ladeuil pour la maison Elkington. 372

AVIS AU RELIEUR

Les planches hors texte doivent être placées en regard des pages indiquées dans cette table.

TABLE

DES GRAVURES DANS LE TEXTE

Pages.

Étude de M. Puvis de Chavannes pour la décoration du musée d'Amiens..... 5
Atelier d'horlogerie (commencement du XVIIe siècle) d'après une estampe de Stradan..... 11
Horloge de Riom..... 16
Horloge de Strasbourg..... 17
Le gros horloge à Rouen..... 19
Horloge de la ville de Lyon..... 21
Petite horloge à ressort moteur, et à dôme crénelé (fin du XVe siècle)..... 23
Petite horloge à ressort moteur en bronze doré (XVIe siècle)..... 23
Petite horloge à ressort moteur et à cadran vertical (XVIe siècle)..... 25
Horloge en forme de nef à automate (XVIe siècle) 25
Petite horloge à cadran horizontal (XVIe siècle). 26
Horloge de table en cristal de roche au chiffre de Catherine de Médicis..... 26
Horloge dite religieuse sur son cul-de-lampe (XVIIe siècle)..... 27
Horloge dite religieuse (XVIIe siècle)..... 29
Horloge à pendule avec sa gaine d'après un dessin de D. Morot..... 30
Grande horloge en bronze doré avec gaine en marqueterie de Boule (palais du Louvre)... 31
Horloge en marqueterie de Boule (fin du XVIIe siècle)..... 32
Horloge astronomique en marqueterie ornée de bronzes ciselés et dorés (commencement du XVIIIe siècle, palais de Fontainebleau)..... 33
Horloge astronomique construite par Passement (palais de Versailles)..... 33
Carte-adresse de Passement..... 35
Horloge astronomique dite de la *Création du monde*, construite par Passement (palais de Versailles)..... 37
Pendule allégorique exécutée par Gallien (palais de Versailles)..... 37
Pendule des *Trois Grâces* sculptée par Falconnet 39
Petite pendule à cadran mobile exécutée par Lépine (XVIIIe siècle)..... 40
Pendule enrichie de diamants ayant appartenu à Marie-Antoinette..... 41
Pendule de l'*Enlèvement d'Europe*, bronze de Saint-Germain..... 42

Pages.

Pendule en marbre et bronze (fin du XVIIIe siècle)..... 42
Armoiries corporatives des horlogers parisiens..... 42
Pendule montée sur son socle (extrême fin du XVIIIe siècle, palais de Fontainebleau)..... 43
Fragment d'une mosaïque trouvée à Nîmes..... 50
Fragment d'une mosaïque trouvée à Vienne.. 51
Mosaïque du baptistère de Die..... 53
Pavements en opus Alexandrinum (basilique de Sainte-Marie-Majeure à Rome)..... 55
Pavements en opus Alexandrinum (basilique de Sainte-Marie-Majeure à Rome)..... 56
Le monument élevé en l'honneur de Gambetta sur la place du Carrousel, exécuté par M. Aubé, statuaire, et M. Boileau, architecte..... 59
Panneau de coffre (Art français, XVIe siècle)... 65
Coffre en bois de chêne (Art français, début du XIVe siècle, musée de Cluny, n° 1324)..... 66
Coffre gravé (Art italien, XVe siècle, musée de Cluny, legs Timbal)..... 67
Cassone (coffre de mariage) [Art italien, Venise, XVIe siècle, musée de Cluny, n° 1336]..... 68
Coffre de mariage en forme de bahut provenant du château de Loches (Art français, XVIe siècle, musée de Cluny, n° 1337)..... 69
Coffre en bois de chêne (Art français, Normandie, XVIe siècle, musée de Cluny, n° 1341)... 70
Coffre de bois de chêne (côté), [Art français, Normandie, XVIe siècle, musée de Cluny, n° 1341]. Détail d'un des panneaux latéraux du meuble précedent 71
Coffre avec bas-reliefs représentant le sacrifice d'Abraham (travail français du XVIe siècle, musée de Cluny, n° 1340)..... 72
Coffre en chêne (XVIe siècle, musée de Cluny, n° 1359)..... 73
Velarium de l'église Santa-Francesca-Romana à Rome..... 82
Fragments de la mosaïque de Roullé (Sarthe). 83
Fragment de la mosaïque de Roullé..... 85
Fragment de la mosaïque d'Ainay..... 88
Panneau de fond d'un buffet-dressoir (Art français, XVIe siècle)..... 97
Buffet-dressoir (Art français, fin du XVe siècle, musée de Cluny)..... 98

Pages.

Buffet-dressoir (Art français, commencement du XVIe siècle, musée de Cluny) 99
Buffet-dressoir aux armes de France et de Savoie (Art français, commencement du XVIe siècle, musée de Cluny) 100
Étude de mains de M. Ehrmann pour sa composition *les Lettres et les Arts pendant la Renaissance*, exécutée en tapisserie des Gobelins 111
La Bourse de Bruxelles (gravure extraite de la *Belgique* de M. Camille Lemonnier; Hachette, édit.) 112
Les Maisons primées à Bruxelles 113
Hôtel de ville d'Audenaerde 115
Le Palais de Justice de Bruxelles 119
Corbeille à fleurs en vermeil (exécutée par MM. Bapst et Falize pour la toilette de la princesse Lætitia) ....
Candélabre de la toilette de vermeil exécutée par MM. Bapst et Falize pour la princesse Lætitia 124
Miroir de la toilette de vermeil exécutée par MM. Bapst et Falize pour la princesse Lætitia 125
Couronnement de buffet (Art italien, XVIe siècle) 129
Frise de meuble (Art français, Lyon, XVIe siècle) 130
Panneau de buffet (Art français, XVIe siècle)... 131
Tête de layette avec tiroir en cuivre (Art français, fin du XVIe siècle) 131
Cariatide (Art français, XVIe siècle) 132
Buffet à deux corps (Art français, fin du XVIe siècle, musée de Cluny, n° 1426) 133
Buffet à deux corps (Art français, fin du XVIe siècle, musée de Cluny, n° 1431) 134
Buffet à deux corps (Art français, Champagne, deuxième moitié du XVIe siècle, musée de Cluny, n° 1424) 135
Cabinet (Art espagnol, XVIIe siècle, musée de Cluny; don de Jules Audéoud) 137
Tête de layette (Art espagnol) 138
Tête de layette avec tiroir en fer (Art espagnol). 138
Tête de layette (Art espagnol) 138
Tête de layette (Art espagnol) 139
Siège de canapé d'après Tessier (Gobelins, XVIIIe siècle) 147
La *Musique guerrière* d'après Chardin (tapisserie des Gobelins, exécutée en 1879, bordure par M. Durand d'après des documents du XVIIIe siècle) 148
Ecran en tapisserie des Gobelins (composition de Tessier, XVIIIe siècle) 150
Porte-fleurs Louis XVI, en bronze argenté avec intérieur de cristal bleu, composé par Constant Sévin, exécuté par la maison Barbedienne (grandeur moitié de l'original) 163
Brûle-parfums de marbre blanc et bronze doré avec appliques de malachites, composition de Constant Sévin, exécution de la maison Barbedienne (grandeur au quart de l'original) 165
Python de bronze argenté, modèle de Constant Sévin, exécution de la maison Barbedienne (grandeur moitié de l'original 167
Corbeille de milieu de table, de style Louis XVI, en bronze argenté, composition de Constant Sévin, exécution de la maison Barbedienne (grandeur moitié de l'original) 171
Dessin de Masson pour le service à *arabesques*, en porcelaine de Sèvres, exécuté en 1783 (collection du musée de Sèvres) 179
G. de Saint-Aubin. — Dessin d'assiette au chiffre de Mme Du Barry (collection du musée de Sèvres) 181

Pages.

G. de Saint-Aubin. — Dessin d'assiette (collection du musée de Sèvres) 183
G. de Saint-Aubin. — Dessin d'assiette (collection du musée de Sèvres) 185
Phylactère ou plaque de métal gravée et décorée de filigranes par le frère Hugo d'Oignies, appartenant à l'église Saint-Nicolas à Nivelles (XIIIe siècle, exposition rétrospective de Bruxelles, 1888) 195
Monstrance décorée de filigranes, de rubis et de saphirs, travail français des XIIIe et XVe siècles (exposition rétrospective de Bruxelles, 1888) 196
Gobelet du XIe siècle, travail flamand exécuté au marteau, repoussé à la resseingue et gravé de feuilles d'acanthe (exposition rétrospective de Bruxelles, 1888) 197
Un atelier de sculpture au début du XVe siècle, bas-relief de Nanni di Banco (Oratoire San Michele, à Florence) 203
Le Triomphe de l'Amour, d'après Pétrarque, fragment d'un meuble peint par Mateo de Pasti (musée des Offices) 204
Enfants dansants, bas-relief de Lucca della Robbia (musée national de Florence) 205
Fourreau d'une épée donnée par le pape Nicolas V (collection Bintivoglio à Bologne).. 206
Un miracle de saint Antoine de Padoue (bas-relief en bronze de Donatello au « Santo » de Padoue) 207
Fragment d'une corniche de Tullio Lombardo à l'église Sainte-Marie des Miracles, à Venise. 208
Portrait de L.-B. Alberti par lui-même d'après un bronze de la collection de M. Gustave Dreyfus 209
Lavabo de la sacristie de Saint-Laurent par Rossellino 210
Génies nus grimpant autour d'une guirlande (armoiries de l' « Arte della seta » sur une maison de Florence) 211
Porte-torche en bronze d'un palais de Vérone 211
Bas-relief d'Antoine Rossellino (musée national de Florence) 212
Buste de prophète (première porte de Ghiberti) 213
Dossier de canapé d'après Tessier (Gobelins, XVIIIe siècle) 221
Partie de bordure d'après Jacques (Gobelins XVIIIe siècle) 223
Fac-similé d'un dessin de M. F. Ehrmann, étude d'une des figures de sa composition : *les Lettres, les Sciences et les Arts pendant la Renaissance*, exécutée en tapisserie des Gobelins 225
Fac-similé d'un dessin de M. F. Ehrmann, étude d'une des figures de sa composition : *les Lettres, les Sciences et les Arts pendant la Renaissance*, exécutée en tapisserie des Gobelins 226
Dessin exécuté par Rousseau de la Rottière pour le petit salon de Mme de Serilly, faisant actuellement partie du *South Kensington museum* 235
Le Musée national à Florence (gravure extraite de l'*Italie du Nord*, librairie Quantin) 245
Le musée San-Marco à Florence (*Italie du Nord*) 246
Détail de la façade de l'église San Lorenzo à Gênes (*Italie du Nord*, par M. G. de Léris).. 247
Le Palais des négociants à Ferrari 248

Pages.

Bénitier de l'église Sainte-Anastasie à Vérone, exécuté par le père de Paul Véronèse..... 250
Le Palais municipal de Brescia..... 252
Panneau en velours cerclé, travail français (collection de M. Guillaume Beer, exposition de la Société d'art et d'industrie de la Loire, à Saint-Étienne)..... 257
Broderies hongroises (musée de Buda-Pesth). 258
Broderie annamite (Envoi du ministère des colonies à l'Exposition d'art et d'industrie de la Loire, à Saint-Étienne)..... 263
Broderie annamite (Envoi du ministère des colonies à l'Exposition de la Société d'art et d'industrie de la Loire, à Saint-Étienne).... 265
Marques, monogrammes, noms d'artistes et de tapissiers, relevés au musée des Gobelins... 273
Lambrequin en tapisserie des Gobelins (XVIIe siècle)..... 279
Draperie antique d'après une peinture de Pompéi..... 280
Baldaquin de lit XVe siècle avec courtine relevée..... 280
Baldaquins de sièges du XVIe siècle..... 281
Baldaquins de lits hollandais du XVIIe siècle, d'après Jean Steen..... 282
Lambrequin de la Renaissance d'après un lit de Fontainebleau..... 283
Baldaquin du XVIIe siècle (musée de Cluny).... 283
Ciel de lit style Louis XV..... 284
Pavillon style Louis XV..... 284
Lits en forme de chaire à prêcher, style Louis XVI..... 286
Lit en noyer, travail français du milieu du XVIe siècle (collection du musée de Cluny).. 291
Fragment de ruban façonné (Exposition de Saint-Étienne)..... 303
Fragment de ruban façonné (Exposition de Saint-Étienne)..... 304
Rubans façonnés de Saint-Étienne..... 305
Siége avec broderies annamites (Exposition textile de Saint-Étienne)..... 307
Projet de diplôme des recompenses de l'Exposition universelle de 1889, présenté par M. Louis Bonnier, architecte (l'un des cinq projets pour l'exécution définitive)..... 312
Projet de diplôme des récompenses de l'Exposition universelle de 1889, présenté par MM. Daniel Dupuis et Georges Duval (l'un des cinq projets choisis pour l'exécution definitive)..... 313
Dessin de M. Lameire pour une composition décorative..... 322
Éventail composé par M. Eug. Lambert (les Chats), dessin de l'auteur..... 323
Éventail de M. Duez, dessin de l'auteur..... 324
Éventail par M. Gustave Jacquet (Après la pluie vient le beau temps)..... 325
Éventail de Mme Cécile Chenneviere, acquis par Sa Majesté la reine de Portugal..... 326
Éventail composé par M. Henneguy..... 327
Monture et branche d'éventail, composition de M. Henneguy..... 328
Peinture étrusque : scène de banquet, fresque d'une tombe de Corneto..... 338
Seau de bronze etrusque..... 338
Collier de jeune fille à Cervétry (musée du Louvre)..... 339
Vase en terre noire avec reliefs estampés (musée du Louvre)..... 339
Ossuaire de bronze étrusque (musée de Berlin . 339
Miroir étrusque gravé : Rencontre d'Hélène, et de Ménélas après la prise de Troie (musée Britannique)..... 340
Miroir étrusque gravé : Apothéose d'Hercule, et Agamemnon reçu dans l'île de Leucé (Cabinet des médailles)..... 341
Candélabre étrusque en bronze (musée Grégorien..... 342
Seau en bronze rivé..... 342
Ciste Ficoroni gravé : les Argonautes au pays des Brebyces (musée Kircher)..... 343
Casque étrusque à cimier..... 344
Fibule d'or (musée du Louvre)..... 344
Dessous du lustre de Cortone..... 345
Phiale à ombilic trouvée à Cornato..... 346
Table en bois de noyer, travail français, XVIe siècle (musée de Cluny)..... 354
Table supportée par neuf colonnettes cannelées, XVIIe siècle (musée de Cluny)..... 355
Table à pieds tournés, legs de M. Affry de la Monnoye (musée de Cluny)..... 356
Fausse fenêtre de la façade intérieure de l'hôtel Jacques Cœur, à Bourges..... 361
Hôtel Lalemant, à Bourges : piscine de l'Oratoire..... 365
Candélabres exécutés par Barye..... 371

TABLE DES MATIÈRES

Pages

Notes sur quelques décorateurs : M. Puvis de Chavannes (*1er article*), par L. de Fourcaud. 1
L'horloge et ses transformations, par Henry Havard. 11

L'Exposition de Bruxelles et la mission de M. Louis Courajod, par Victor Champier. 44
De l'ornementation dans les mosaïques de l'antiquité et du moyen âge (*suite*), par Eugène Muntz. 50
Le monument de Gambetta, par V. Ch. 57
Les écoles d'art industriel et l'administration des Beaux-Arts, par Victor Champier. 61
Les *Racontars illustrés d'un vieux collectionneur;* la reproduction d'une reliure polychrome de Padeloup. 64

L'art décoratif au musée de Cluny. Le bois : les meubles, par A. Darcel, directeur du musée 65
Notes sur quelques artistes décorateurs, Puvis de Chavannes (*2e article*), par L. de Fourcaud. 74
L'ornementation des mosaïques dans l'antiquité (*fin*), par Eugène Muntz, conservateur et bibliothécaire de l'école des Beaux-Arts. 82
L'École du goût : nécessité pour l'Etat de ne pas s'en tenir à la création des écoles professionnelles, par Victor Champier. 89
Le plafond de J.-P. Laurens au théâtre de l'Odéon : la peinture et la lumière électrique 95

L'Art décoratif au musée de Cluny (*suite*) : les buffets-dressoirs, par A. Darcel . 97
Documents utiles aux artistes de l'industrie : la chalcographie du Louvre, par Henry de Chennevières, conservateur de la Chalcographie au musée du Louvre. . . 102
Etude sur la manufacture des Gobelins (*suite*) : la production, par Gerspach . . . 107
Les Arts décoratifs en Belgique : les œuvres monumentales; les Ecoles, par Victor Champier. 112
La toilette de vermeil de MM. Baspt et Falize, par C. 125
Inauguration d'une école professionnelle de serrurerie. 127

L'Art décoratif au musée de Cluny (*suite*) : les buffets, par A. Darcel. 129
Le musée et les collections de la manufacture de Sèvres, I, par Ed. Garnier. . . . 140

Pages.

Étude sur la manufacture nationale des Gobelins (*suite*) : la production, par Gerspach. 147
Un cours sur les arts industriels à l'école du Louvre, par A. de B. 154
Nécrologie : Constant Sévin. 157
Les Arts décoratifs à l'Exposition universelle de 1889 : le concours pour le diplôme des récompenses. 158

Les artistes de l'industrie : I, Constant Sévin, par Victor Champier. 161
Le musée et les collections de la manufacture de Sèvres (*suite*), par Ed. Garnier. . 177
Les applications décoratives du carton-pâte, par Léonce Bénédite. 187

Quatre pièces d'orfèvrerie : à propos de l'Exposition rétrospective de Bruxelles en 1888, par Germain Bapst. 198
La manufacture royale de porcelaines de Copenhague, par Marius Vachon. . . . 200
L'enseignement de l'Art décoratif en Italie au xve siècle d'après l'*Histoire de l'Art pendant la Renaissance* de M. Eug. Muntz, par Victor Champier. 203
Conseils aux fabricants : les tapis et tentures, par M. le comte de Laborde. . . . 214
Étude sur la manufacture nationale des Gobelins (*suite*), par Gerspach. 219

Le lauréat du concours de ciselure (*fondation Williemsens*), par V. Ch. 228
Les frères Rousseau, peintres ornemanistes (xviiie siècle), par A. de Champeaux. . . 234
L'uniformité architecturale de Paris, par Paul Bourde. 240
L'art décoratif et les livres d'étrennes, par A. de B. 245
La bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs 253
Dons faits au musée des Arts décoratifs pendant l'année 1888. 254

L'exposition textile de la Société d'art et d'industrie de la Loire, I, par G. Passepont. 257
Deux dessins de Dominique Florentin au musée du Louvre, par Emile Molinier. . 266
Notes sur le musée et les collections de la manufacture nationale des Gobelins, par Gerspach 269
Les tentures dans l'ameublement, baldaquins et lambrequins par Léonce Bénédite. 279
Liste des œuvres acquises par le musée des Arts décoratifs pendant l'année 1888 (*suite*). 287

L'art décoratif au musée de Cluny (*suite*) : les lits, par A. Darcel. 289
La reconstitution historique dans les œuvres décoratives, par Henri Bouchot. . . 293
Exposition textile de la Société d'art et d'industrie de la Loire (2e *article*). par L. Passepont 302
La collection Odiot. 309
Les projets de diplôme de l'Exposition universelle de 1889. 312
Nécrologie : M. Guichard, président-fondateur de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'Industrie, par V. Ch. 315
Liste des œuvres acquises par le musée des Arts décoratifs pendant l'année 1888 (*suite*). 319

L'assemblée générale de la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs. . . . 321
L'éventail moderne (1er article), par Antony Valabrègue. 323
Un chef-d'œuvre d'orfèvrerie religieuse exécuté à façon et à domicile, par T. . . . 330

Pages.

Une collection d'orfèvrerie chinoise, par VICTOR CHAMPIER. 335
A propos de l' « Art étrusque » de Jules Martha, par GERMAIN BAPST. 348
Les Arts décoratifs au salon de 1889, par VICTOR CHAMPIER. 347
Liste des œuvres acquises par le musée des Arts décoratifs pendant l'année 1888 (*fin*). 350

L'Art décoratif au musée de Cluny (*suite*) : les tables, par A. DARCEL. 353
Une nouvelle salle de moulages au musée des Arts décoratifs, par A. DE CHAMPEAUX. 358
Les œuvres décoratives de Barye et ses travaux pour l'industrie. 369
Les artistes de l'industrie : Morel-Ladeuil; son œuvre exposée au musée des Arts décoratifs 372
La sculpture française du Moyen âge et de la Renaissance au musée du Louvre. . . 374
Assemblée générale de l'Union centrale des Arts décoratifs (*suite*). Rapport de M. ANTONIN PROUST. 376
Exposition d'art appliqué à l'industrie à Milan. (*Lettre d'un correspondant particulier de la Revue des Arts décoratifs* 382

Coulommiers. — Imp. P. BRODARD et GALLOIS.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00644 5213